# Vittorio Sgarbi

# Il tesoro d'Italia

## La lunga avventura dell'arte

*Introduzione di Michele Ainis*

BOMPIANI

L’Italia è un Paese ricco. L’Italia ha un tesoro di inestimabile valore. Ed è un tesoro diffuso, capillare, democraticamente disperso ogni due chilometri quadrati del suo suolo. Ma gli italiani non sanno di averlo, questo tesoro. E, non sapendolo, lo sciupano. Opere, pitture, beni nascosti, apparizioni storiche: la mappa d’Italia tratteggiata da Vittorio Sgarbi è una lunga avventura nella storia dell’arte, raccontata attraverso i tesori di oltre 40 artisti - alcuni notissimi, molti pochissimo noti - che hanno lasciato la loro impronta lungo tutto lo stivale: da Anagni a Modena, da Parma a Ferrara, da Cremona a Padova a Venezia, dalla Romagna alla Toscana alla Sicilia. Tante tappe, che conducono infine alla felicità espressiva del Rinascimento. Delle vere e proprie scoperte, tutti tesori che Sgarbi perlustra e racconta. Ne esce non solo una "cartografia del cuore" ma una ragionata e cronologica storia dell’arte, come mai è stata raccontata, che in questo volume si sofferma sui secoli XI, XII, XIII, XIV. Questo libro, dunque, è strumento per chi vuole conoscere il nostro Paese, per chi vuole conoscere l’arte, per chi vuole, semplicemente, ad apertura di pagina, decidere di vedere quale tesoro si "nasconda" dietro l’uscio della propria casa.

IL TESORO D'ITALIA

VITTORIO SGARBI

# IL TESORO D'ITALIA
## LA LUNGA AVVENTURA DELL'ARTE

Introduzione di Michele Ainis

BOMPIANI

# INTRODUZIONE
## DI MICHELE AINIS

La bellezza salverà il mondo, diceva Dostoevskij. Ma per riuscirci ha bisogno d'uno sguardo che la illumini: il mito di Venere non avrebbe potuto attecchire in un mondo di ciechi. Vittorio Sgarbi possiede questo sguardo, questa capacità di distinguere il bello. Per conoscere è necessario infatti, e innanzitutto, ri-conoscere; ogni conoscenza muove da un riconoscimento, dalla restituzione della propria dignità specifica a una cosa, un luogo, una prassi, un'idea.

Quanto al bello, non è affatto vero che alberghi unicamente nella *Pietà* di Michelangelo o nella *Nona* di Beethoven. C'è bellezza nelle vecchine ossute di cui parlava Baudelaire (*Les petites vieilles*), ce n'è altrettanta in quel taglio di luce che si rifrange contro il tuo balcone a una cert'ora del tramonto. E c'è un tesoro nascosto, o comunque ignorato, nelle periferie del Belpaese. Come gli affreschi dei fratelli Salimbeni nell'oratorio di San Giovanni (XV secolo), a San Severino Marche; o come la cripta della cattedrale di Anagni (XI secolo). Le pagine di Sgarbi ci accompagnano perciò in un viaggio, in un'esplorazione. Ci raccontano una ricchezza della quale non sospettavamo l'esistenza. O meglio: sappiamo dei Fori imperiali, della Torre di Pisa, dei templi di Agrigento. Sappiamo che l'Italia (con 49 siti riconosciuti dall'Unesco, alla data del 2013) è in testa alla classifica che misura il patrimonio culturale mondiale. Ma in realtà tutto il nostro territorio è punteggiato da tesori storici, artistici, paesistici. E noi ci

camminiamo sopra ogni giorno, per lo più senza sapere dove posiamo i piedi.

Domanda: e lo Stato italiano, quanto ne sa delle bellezze italiane? Ha la capacità di riconoscerle, e quindi di farle conoscere? Qui s'apre il primo fronte: la catalogazione dei beni culturali. Una storia che comincia a Venezia il 20 aprile 1773, quando l'eccelso Consiglio dei Dieci deliberò che si formasse "un catalogo in cui a luogo per luogo stanno descritti li quadri"; che arranca per tutto l'Ottocento con slanci individuali (per esempio di Cavalcaselle, che nel 1862 censì il patrimonio ecclesiastico delle Marche e dell'Umbria) e progetti abortiti (per esempio quelli di Villari e Martini nel 1892); che nel 1902 trova un approdo normativo con la legge Nasi, dove per la prima volta l'inclusione del bene in un catalogo delle opere di sommo pregio diventa condizione necessaria per la sua tutela; ma che continuamente oscilla fra il troppo e il troppo poco, come a suo tempo denunciarono due maestri della storia dell'arte, Roberto Longhi e Cesare Brandi. Tanto che la Commissione Franceschini, nel 1964, pronunzia un verdetto inappellabile: "Una delle ragioni fondamentali della inefficienza del sistema protettivo vigente, per tutte le categorie dei beni culturali, consiste nella insufficiente cognizione dello stesso patrimonio da proteggere."

E adesso? Dal 1969 funziona l'Istituto Centrale del catalogo, ma restano più ombre che luci. Benché la domanda statale di catalogazione s'ingrossi di anno in anno come un fiume in piena (un milione e 400 mila schede richieste fra il 2005 e il 2009), i risultati sono perennemente instabili e precari. Per le scarse disponibilità di bilancio, certo; per la penuria di uomini, strutture, mezzi; e però non solo. Pesa sull'efficienza del sistema l'uso di metodi eterogenei da parte delle diverse amministrazioni competenti, statali e non statali; pesa il viluppo di leggi e di regolamenti reciprocamente scoordinati, e che quasi sempre durano quanto il fuoco d'un cerino, perché regolarmente incalza la riforma della legge di riforma; pesa l'assenza d'interpretazioni uniformi di questo materiale normativo multiforme. Sicché, avendo mancato l'obiettivo della catalogazione, il legislatore italiano si è inventato la "precatalogazione" dei beni non adeguatamente conosciuti (legge n. 84 del 1990): in pratica, tutti.

Dunque il censimento dei beni culturali rimane un'incompiuta, e non è

un dettaglio irrilevante. Non a caso nel codice Urbani del 2004 – il testo normativo che disciplina tuttora la materia – la catalogazione precede ogni altra attività spesa per tutelare il patrimonio artistico. E a sua volta la tutela esprime il primo obbligo che la Costituzione assegna al nostro Stato; gli altri due si chiamano valorizzazione e promozione. Però se manca la tutela, se i cornicioni di Pompei ti cadono sulla testa, avrai ben poco da valorizzare. Ecco, Pompei. Dopo il crollo della Schola Armaturarum, nel novembre 2010, è divenuta l'emblema d'un fallimento nazionale. Tanto che tre anni dopo (29 giugno 2013) l'UNESCO ci ha dato un ultimatum: o provvedete a un minimo di manutenzione, o la togliamo dai patrimoni dell'umanità.

Sennonché è impossibile fare i compiti a casa, quando non hai nemmeno la carta su cui scriverli. Diamo uno sguardo ai numeri, sono più eloquenti di ogni parola. In Italia la spesa pubblica destinata alla cultura vale l'1,1 per cento del PIL, secondo una rilevazione Eurostat diffusa nell'aprile 2013. Siamo quindi i più avari d'Europa, più ancora della Grecia, dove mancano persino farmaci e siringhe negli ospedali; mentre il dato medio UE è esattamente doppio (2,2 per cento) rispetto a quello italiano. Più nel dettaglio, i Comuni hanno tagliato la spesa dell'8 per cento fra il 2006 e il 2010, le Province del 13 per cento. Una litania di numeri tutti in negativo: così, le spese di gestione per le biblioteche statali sono scese da 32.350.811 euro nel 2007 a 21.867.661 euro nel 2011; quelle per gli archivi di Stato, nel medesimo periodo, risultano più che dimezzate (da 41.329.221 euro a 20.445.651 euro); e così via per i musei, per le mostre, per le iniziative culturali. Ma il futuro è sempre più nero del presente: per la tutela del patrimonio storico e artistico, il ministero disponeva di 180 milioni nel 2011, ne ha 90 per il 2013-2014, ed è già stata decisa un'ulteriore riduzione di 10 milioni per il 2015. Non c'è quindi da meravigliarsi se gli archeologi in organico siano 343 per oltre 700 siti archeologici e monumenti dello Stato, se i 453 storici dell'arte devono vigilare su 3 mila musei e 100 mila fra chiese e cappelle, se i custodi raggiungano 9 mila unità quando il loro organico è fissato in 12 mila, se insomma poi succede che a Pompei 50 *domus* su 73 siano chiuse al pubblico, per non parlare dei siti minori.

Morale della favola: abbiamo rotto la cinghia, a forza di tirarla. E in tutto questo la crisi economica c'entra fino a un certo punto. C'entra di più

un'idea che in Italia conta schiere di seguaci. Quella scolpita con parole spicce da Giulio Tremonti (all'epoca ministro dell'economia) il 14 ottobre 2010: "Con la cultura non si mangia." Invece ci si mangia eccome, quando i governi sanno apparecchiare la tavola. Ed è vero casomai l'inverso: affamando la cultura, s'affama un paese intero. Ne è prova la perdita d'attrattiva dell'Italia in questi anni di tagli forsennati, con danni in primo luogo all'industria del turismo. Secondo il Country Brand Index 2013, la classifica della reputazione di 118 paesi stilata dall'agenzia FutureBrand, nel 2012 il "marchio Italia" è precipitato dal decimo al quindicesimo posto. Di conseguenza Roma viene surclassata da Berlino, che nel dopoguerra era ridotta a un ammasso di macerie, e che non può certo offrire ai turisti il Colosseo. Per forza: loro (i tedeschi) investono in cultura, noi no. E perciò in Germania questo settore muove 137 miliardi di euro, il doppio dell'Italia. Mentre alle nostre latitudini l'occupazione generata dal comparto culturale impegna 470 mila lavoratori, in Germania 850 mila, e un milione in Inghilterra. Una conferma postuma al giudizio pronunciato da Victor Hugo davanti all'Assemblea costituente, il 10 novembre 1848: "Le riduzioni proposte sul bilancio speciale delle scienze, delle lettere e delle arti sono negative per due motivi. Sono insignificanti dal punto di vista finanziario e dannose da tutti gli altri punti di vista."

E la valorizzazione? Partiamo innanzitutto dal concetto. Valorizzare significa – letteralmente – riconoscere un valore, promuovendone il giusto apprezzamento e mettendone a frutto le potenzialità. Rispetto ai beni culturali, significa pertanto assicurarne la fruizione collettiva, renderli accessibili, lustrarli, esporli, raccontarli. Per quale ragione? Perché la cultura è strumento di riscatto, d'emancipazione. Senza cultura siamo sudditi, non cittadini. È questo il mandato che i costituenti affidarono alle nostre istituzioni, scrivendo l'art. 9 della Carta; ed è questa la ragione che rende ogni bene culturale – come diceva Massimo Severo Giannini – per definizione pubblico, ancorché di proprietà privata. Altrimenti non si spiegherebbe il regime di vincoli e gravami che trasforma il possesso dei beni culturali – come pure è stato detto – in "una disgrazia costituzionalmente sancita". Insomma ogni tesoro artistico, ogni reperto storico, ogni lascito significativo delle generazioni che ci hanno preceduto è

per vocazione destinato a tutti, e tutti devono fruirne senza ostacoli.

Se però abbassiamo lo sguardo sulla terra, se lo volgiamo dal paradiso dei principi costituzionali all'inferno del nostro vissuto quotidiano, il paesaggio cambia aspetto. C'è il valore, non c'è la valorizzazione. Il primo si racchiude per esempio nelle pergamene conservate dagli archivi di Stato: 1.346.974. Nei 39 milioni d'esemplari fra manoscritti, incunaboli, cinquecentine (337 mila), carte geografiche (compresa quella del Cantino, la prima disegnata dopo la scoperta dell'America), antiche Bibbie (quella Amiatina, manoscritto del VII secolo; o la Bibbia di Borso d'Este, capolavoro rinascimentale custodito dalla Biblioteca Estense di Modena), edizioni musicali, incisioni, disegni (uno per tutti: l'*Autoritratto* di Leonardo) disseminati nelle 46 biblioteche pubbliche statali. E c'è infine un valore – il più importante d'Europa – nel nostro patrimonio artistico: 5500 siti fra monumenti, musei e aree archeologiche. Fra i quali 962 siti riconosciuti di "eccezionale valore universale", in base alla Convenzione del patrimonio mondiale UNESCO del 1972.

Altrettante bellezze invisibili, nella maggioranza dei casi. In tutto il 2011 sono state allestite appena 314 mostre negli archivi di Stato; e tre volte su quattro mancava il catalogo. Qualche anno prima il *Rapporto sull'economia della cultura* aveva diffuso una stima sui pezzi giacenti nei depositi dei musei: 40 milioni. A propria volta l'ISTAT (ma il dato è del 1992) dichiarava che su 100 musei 28 restano tristemente chiusi, mentre quelli aperti al pubblico sono talvolta visitabili soltanto un giorno l'anno. In seguito la legge Ronchey ha disposto – meritoriamente – una serie di servizi aggiuntivi, per rendere più assistito e confortevole il soggiorno negli ambienti museali: audioguide, *videotapes*, *bookshoops*, caffetteria, ristorazione, guardaroba, servizi d'accoglienza, assistenza didattica, intrattenimento per l'infanzia, visite guidate. Ma sta di fatto che la strumentazione espositiva, didattica e scientifica risulta ancora impervia, o comunque carente. Mentre la spinta propulsiva della legge Ronchey si è andata progressivamente affievolendo, come denunziò la Corte dei conti già nel 2005. Sicché, per dirne una, sempre nel 2005 c'erano 101 punti vendita di libri e gadget all'interno dei musei, dei monumenti e delle aree archeologiche statali; nel 2011 sono diventati 74.

Risultato: i musei italiani vengono frequentati da meno del 10 per cento della popolazione, quando i musei inglesi, francesi, americani vantano percentuali doppie o triple. Ma il *trend* è negativo, anche tenendo conto dei turisti che vengono in Italia per visitarne i monumenti, anche allargando il campo a tutti i siti culturali gestiti dallo Stato. Nel 2012 i visitatori sono stati complessivamente 36 milioni, 4 milioni in meno rispetto all'anno precedente: un calo del 9,5 per cento. Scendono al contempo i consumi culturali delle famiglie italiane: 72 miliardi nel 2011, 69 nel 2012. Crolla il mercato delle sponsorizzazioni (8,2 per cento in meno). Le prime dieci mostre organizzate a Roma nel 2012 hanno attratto 1,3 milioni di persone; quelle di Parigi 3,6 milioni, a New York 3,9 milioni, a Londra 4,3 milioni. In ultimo, l'offerta rimane fortemente squilibrata, non solo fra Settentrione e Mezzogiorno, anche fra aree omogenee o contigue (nel 2011 il Friuli ha accolto il quadruplo di visitatori rispetto al Veneto, tenendo conto dei siti gratuiti). Ed è un'offerta sbilanciata verso gli istituti più celebri, come il Palazzo reale di Caserta o gli Uffizi di Firenze: difatti i primi 40 musei e poli culturali statali raccolgono da soli il 60 per cento del pubblico, realizzando altresì il 90 per cento del fatturato complessivo.

Colpa degli uomini, ma anche delle leggi. D'altronde sono gli uomini a scrivere le leggi. E gli uomini politici italiani, esattamente un secolo fa, scrissero il Regio Decreto 30 gennaio 1913, n. 363. Vi si legge che i soprintendenti e i direttori dei musei possono effettuare acquisti sul mercato, però assumendosene la responsabilità contabile e fino a un importo massimo stabilito dal medesimo decreto. Quale? Mille lire, o eccezionalmente duemila se il ministero lo autorizzi. Oggi equivale a un euro, ma gli uomini politici del terzo millennio non hanno mai trovato il tempo d'aggiornare quella cifra stabilita dai loro bisnonni: il codice Urbani (art. 130) richiama espressamente il Regio Decreto del 1913, senza disporre un meccanismo di rivalutazione. Insomma: siamo incapaci di valorizzare il nostro patrimonio culturale, ma la svalutazione, quella sì, sappiamo come farla.

E sappiamo promuovere l'arte contemporanea, sappiamo offrire una vetrina agli artisti che s'affacciano sulla ribalta nazionale? Sa farlo lo Stato? Anzi: *deve* occuparsene lo Stato? Qui s'apre il terzo fronte delle nostre

guerre perse: la promozione della cultura e dell'arte. Ma si apre con un nodo dilemmatico, o meglio con un vero e proprio rebus costituzionale. A sua volta il rebus deriva dai principi dettati dai costituenti, e consegnati a due norme che parrebbero l'una l'opposto dell'altra. La prima si conserva nell'art. 33: "L'arte e la scienza sono libere." Riecheggia in questo caso un lascito dell'Illuminismo, un'istanza d'autonomia del pensiero – creativo o riflessivo – rispetto all'ordine costituito; e infatti la prima protezione dell'arte rispetto alla politica venne iscritta nell'art. 355 della Costituzione francese del 22 agosto 1795. Fu una svolta epocale, che permise a ogni artista di scegliersi i propri temi e il modo di trattarli; dopo la Rivoluzione, i tempi in cui si poteva costringere Fra' Angelico a dipingere d'azzurro il manto della Madonna per obbedire alle disposizioni ecclesiastiche parvero appartenere a un passato ormai sepolto. Ma nell'art. 33 della nostra Costituzione riecheggiano inoltre tutte le disillusioni successive, e si riflette soprattutto la memoria del fascismo, del Minculpop, della censura sulla radio, sul cinema, sul teatro, sulla letteratura. Sicché nel 1947 i padri fondatori dissero: mai più. E per l'appunto scrissero l'art. 33, che significa libertà della cultura (e dell'arte) dallo Stato, e significa perciò rifiuto di ogni intervento pubblico che condizioni l'itinerario degli artisti.

Sennonché l'intervento pubblico suona viceversa doveroso, a leggere l'art. 9 della Carta: "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura." Dunque le nostre istituzioni non devono restare né inerti né silenti. È stata loro assegnata una funzione maieutica, se così si può dire; però tale funzione nega i principi liberali che si riflettono nell'art. 33. Di più: nega la libertà stessa degli artisti e degli intellettuali in genere. È evidente infatti come ogni attività promozionale sia intrinsecamente selettiva, giacché presuppone la scelta dei settori sui quali intervenire, delle modalità dell'intervento, degli obiettivi da raggiungere. Se lo Stato ha da spendere un milione per l'arte contemporanea, dovrà decidere se destinarlo alla musica o alla drammaturgia o alla pittura, e comunque quanta parte all'una e all'altra, e all'interno di ogni disciplina quali tendenze meritano il contributo statale, e quali artisti dovranno poi intascarlo.

Sicché la politica culturale, cacciata dalla porta dell'art. 33, rientra dalla finestra dell'art. 9. Ed è un problema, perché nessuna azione pubblica lascia

in ultimo le cose come stavano. Tanto più nel fragile laboratorio dell'arte, dove il portafoglio dello Stato non può che modificare il rapporto tra le forze in campo, svantaggiandone alcune, irrobustendone altre, e perciò alterando la spontanea evoluzione della vita artistica. Con un'ombra di censura? Sì, certo: una censura obliqua e sotterranea, ma non per questo meno infida di quella apertamente praticata. "Io non vivo che per scrivere dei canti," diceva un verso di Béranger, poeta popolare francese vissuto al tempo della Restaurazione, "ma se voi, Monsignore, mi togliete il posto, scriverò dei canti per vivere." Insomma: il sostegno pubblico alle espressioni artistiche rischia non già di arricchirle bensì d'impoverirle, e in conclusione rischia d'asservirle al sistema politico. La carota è sempre più efficace del bastone.

E dunque, come può sciogliersi la contraddizione? Come si combinano libertà e promozione culturale? È presto detto: concependo l'intervento delle istituzioni pubbliche (art. 9) quale strumento per rendere *concreta* la libertà dell'arte conclamata nell'art. 33. Significa che tale intervento – nel modello fabbricato dai costituenti – dovrebbe liberare gli artisti dai condizionamenti operati dal mercato e dai mercanti, rivolgendosi perciò alle energie più marginali e periferiche, a quelle più deboli e depresse, non alle opere celebrate dal circuito dominante. Difatti pure la cultura, non meno dell'iniziativa economica privata, ha bisogno di concorrenza per spiegare al meglio tutte le sue potenzialità; ma affinché la concorrenza sia effettiva è necessario tagliare le gambe ai monopoli, e dare invece gambe e voce a chi di suo non ha abbastanza fiato per lasciarsi ascoltare. In breve, libertà come liberazione; intervento pubblico come garanzia di pluralismo; le ragioni dell'arte contro quelle del profitto.

Succede tuttavia il contrario. E non solo perché scarseggiano i quattrini, sul versante della promozione non meno che della tutela e della valorizzazione: tanto che il FUS (Fondo unico per lo spettacolo, da cui dipende il finanziamento della lirica, della musica classica, del teatro, della danza, del cinema) da 507 milioni nel 2003, è sceso a 389 milioni nel 2013; mentre i Comuni, nell'ultimo triennio, hanno tagliato di 600 milioni il budget per la promozione culturale. Ma a questo scandalo se ne accompagna un altro, giacché le poche risorse in circolo per lo più premiano gli amici

degli amici, oppure l'arte commerciale, che non ne ha affatto bisogno. Un solo esempio: i decreti attuativi della legge sul cinema, adottati nel 2004. Dove la misura del contributo pubblico dipende dagli incassi realizzati dal film durante l'anno precedente, e dove il peso della "qualità artistica" viene relegato a un misero 35 per cento sul 60 per cento del totale finanziato.

E c'è poi una sfilza di norme – statali o regionali – attraverso le quali i principi costituzionali che proteggono l'autonomia dell'arte dalla politica si convertono nel principio opposto, nel primato della politica sull'arte. Un caso per tutti: la legge della Regione Basilicata n. 23 del 2002 vara un importante premio culturale, dopo di che la commissione che lo assegna è composta da politici (cinque su nove) e da esperti designati dai politici. Significa che la Carta del 1947 è diventata carta straccia? In questo campo come in altri, difficile dar torto a chi lo pensa. Difficile negare il perenne deficit di libertà, d'eguaglianza, di solidarietà – i tre perni su cui dovrebbe reggersi la nostra convivenza, nelle intenzioni dei costituenti. Tuttavia nessuna società sarà mai completamente libera, giacché la vita stessa genera ogni giorno nuove ferite alle nostre libertà, così come al nostro sentimento d'eguaglianza, quale che sia il modo in cui ciascuno lo declina. Sicché i valori costituzionali sono come l'orizzonte che ci sovrasta: non possiamo toccarlo con le mani, ma non possiamo neppure evitare di tendervi lo sguardo. E quell'orizzonte illumina talvolta un episodio, una vicenda esemplare, che per un momento ristabilisce la signoria della regola costituzionale, a dispetto delle troppe eccezioni praticate in via di fatto.

Succede anche alla cultura, succede all'arte, benché molto di rado. E fra le eccezioni ne va qui segnalata almeno una, anche perché ne fu protagonista l'autore del libro che ospita questa *Introduzione*. Nel 2011, Vittorio Sgarbi viene incaricato di curare il Padiglione Italia della 54a Biennale di Venezia. E in quell'occasione rompe le liturgie consolidate, domandando a 276 intellettuali d'indicare altrettanti artisti per farli esporre alla Biennale. Rinuncia perciò a esercitare il proprio potere di scelta, ma soprattutto s'oppone al potere degli addetti ai lavori, dei soliti noti. "La mafia dell'arte", per usare il suo linguaggio. Un esperimento molto criticato, anche perché l'Italia è il paese dei codini, dei conformisti cui Giorgio Gaber dedicò una memorabile canzone. Ma che ha riecheggiato in qualche modo il

1791, quando il Salon schiuse i battenti a tutti gli artisti parigini, non più soltanto a quelli benedetti dall'Académie des Beaux-Arts. Sì, c'è un tesoro nascosto attorno a noi. Si tratta di cercarlo.

IL TESORO D'ITALIA

# PROLOGO
# DI VITTORIO SGARBI

È probabile che il tesoro d'Italia sia, più che altrove, in una regione: le Marche. Noi naturalmente lo inseguiremo ovunque e ne troveremo tracce nei luoghi più conosciuti e consacrati: Firenze, Venezia, Roma, Napoli. Ma nelle Marche la scoperta si accompagnerà alla sorpresa. Le Marche sono plurali, misteriose, sfuggenti. Cominciano a Urbino e finiscono ad Ascoli Piceno. Confinano con l'Abruzzo, con la Romagna, con l'Umbria, con il Lazio, con la Toscana. Ma si allargano culturalmente e psicologicamente al Veneto. Nelle Marche c'è tutta l'arte italiana. È facile pensare a Raffaello, nato a Urbino, marchigiano, quindi, non fiorentino, non umbro, non romano. Ma c'è anche Giotto, senza che lo si identifichi nella sua stessa persona, ma in quello che è derivato da lui, elegante, sofisticato, come appare a Tolentino, e anche come lo si ritrova nei maestri riminesi attivi a Fermo, a Recanati, e nell'esuberante maestro di Campodonico.

Tutto quello che la pittura italiana ha pensato e concepito si trova nelle Marche. Da Paolo Veneziano a Tiepolo, e in mezzo tutti i veneti Antonio e Bartolomeo Vivarini, Carlo e Vittore Crivelli, Giovanni Bellini, Tiziano, Lorenzo Lotto, Tintoretto. Tutti lì e non per caso. Con storie e umane vicende commuoventi.

Nelle Marche, Lorenzo Lotto si sentiva a casa: il mare, il vento, le colline, i tramonti da Cingoli, le albe a Loreto, lo stesso "ermo colle" di Leopardi a Recanati. Venezia ingrata era lontana. Ma il segreto del Lotto è nelle

Marche: nella *Pietà* del Polittico di Recanati con il vecchio Nicodemo che ci scruta per dirci ciò che lui sa del Cristo, nelle case in cui non potrà essere portata Santa Lucia, nel gatto che sfugge spaventato all'arrivo dell'angelo, in un secondo soggiorno a Recanati. Anna Banti ci restituisce l'emozione del suo primo incontro con il Lotto scrivendone a Roberto Longhi come di un amico bravo e capace: "Il Lotto meravigliosissimo della Pinacoteca comunale, che fa godere [...] non te lo rifinirò mai di dire! Ah quel guerriero coi riccioloni lisci e lenti e con le manicone pendenti di strisce verdi, rosse e gialle che vanno giù diritte come campaniletti alla rovescia! E l'angelo con la veste cangiante alla michelangiolesca e i guanti con le perline rilevate 'proprio' piccole – infine tutto! Io non avevo mai visto un Lotto così bello – dipinto – e dico davvero che Lotto doveva essere un bravo omarinone che aveva capito tutte le tendenze e sapeva far di tutto".

Le Marche sono insaziabili di bellezza. E non sono solo i veneziani a frequentarle, come un prolungamento della loro laguna. A Fabriano nasce Gentile, il più alto campione del gotico internazionale e fiorito, che darà la miglior prova del suo talento paradisiaco nel Palazzo Ducale a Venezia, e sarà durevole la sua influenza in Pisanello, in Giambono, in Jacobello del Fiore, in Antonio Vivarini, in Antonio da Negroponte. A San Severino nascono i fratelli Jacopo e Lorenzo Salimbeni, la cui esperienza si svolge in parallelo a quella di Gentile, e sono la testimonianza più alta, a Urbino, nell'Oratorio di San Giovanni, prima di Piero della Francesca e Raffaello. Anche di San Severino è Lorenzo d'Alessandro, uno dei più eletti maestri del Rinascimento italiano. A Camerino sofisticatissimi pittori si misurano con i grandi maestri toscani, con Beato Angelico, con Filippo Lippi, ed elaborano una lingua tenera, vera e sognante che traduce dolcemente il tardo gotico in una forma narrativa moderna, per raccontare favole e sogni: Giovanni Boccati, Girolamo Di Giovanni, affini in parte a Piero della Francesca, al Perugino Giovane, a Pier Matteo d'Amelia, a Mantegna.

E non basta. Ad Ancona, curioso dei pittori ferraresi, di Francesco del Cossa, di Giovanni Bellini e di Marco Zoppo che si erano confrontati a Pesaro già verso il 1470, si forma, tra fantasia e paradossi, uno dei maestri più grandi del Rinascimento: Nicola di Maestro Antonio d'Ancona, un altro tesoro nascosto, una rivelazione. Ad Ancona si nasconde anche una

porzione di Venezia nelle architetture di Giorgio da Sebenico.

E non avremo sbagliato strada, mai, nelle Marche, se, invece di cercare dipinti e sculture, cercheremo l'integrità di borghi intatti: a Montefiore Conca, a Montefano, a Montecassiano, a Monte San Giusto, a Montegiorgio, a Monte Vidon Corrado, a Montefiore dell'Aso, ovunque camminando accompagnati dal rumore dei nostri passi, e anche ritornando con i corpi e con la memoria sempre sorpresi, sempre pieni di desiderio, ogni volta come la prima. Anche per noi, come per Saramago, "il viaggio non finisce mai. Solo i viaggiatori finiscono. [...] Bisogna vedere quello che non si è visto, vedere di nuovo quello che si è già visto, vedere in primavera quel che si è visto in estate, vedere di giorno quel che si è visto di notte, con il sole dove la prima volta pioveva [...]. Bisogna ricominciare il viaggio. Sempre".

E per quanto uno possa vedere la *Madonna della Candeletta* di Carlo Crivelli alla Pinacoteca di Brera, sfilata da Napoleone a Camerino, nulla potrà eguagliare la visione della maliziosa e crudele *Maddalena* a Montefiore dell'Aso, regale sentinella di un Rinascimento inesauribile fino all'ultimo sogno di Adolfo De Carolis. Dopo quella visione ci attende il Boccati a Belforte sul Chienti. Il tesoro ci aspetta ovunque: a Mercatello sul Metauro, a Cagli, ad Arcevia e anche con volti imprevedibili. Sarà difficile credere che le uniche stanze futuriste, integralmente conservate in Italia, siano a Esanatoglia: mobili, dipinti, arredi, carte, tappeti di Ivo Pannaggi che in quel remoto paese delle Marche aveva un mecenate. A Camerano troveremo, in una piccola chiesa, i bassorilievi con i volti di Carlo Maratta e di sua moglie modellati da Camillo Rusconi. E se non c'è luogo più perfetto di Palazzo Ducale di Urbino, che nelle sue stanze accoglie l'essenza della sua stessa architettura nella *Flagellazione* di Piero della Francesca, a Pesaro si cela discretamente la più bella architettura italiana: Villa Imperiale dei Castelbarco Albani: lì castello, giardini pensili, mirabili affreschi e nuova architettura. Poi d'estate si verrà rapiti nelle strade della città dalla musica di Rossini fino alla casa di Andrea Ciacchi, sulla quale una lapide del 1775, l'anno in cui Mozart compose cinque concerti per violino e orchestra, confonde amicizia e ipocrisia: "Amicis et ne paucis/pateat etiam fictis" (questa casa "è aperta per gli amici e, perché non siano pochi, anche ai finti amici").

Le Marche introducono agli Abruzzi traghettando da Ascoli Piceno a Teramo attraverso Civitella del Tronto e Campli, due luoghi segreti e obbligatori d'Italia. A Civitella, la fortezza su una spianata inimmaginabile per una difesa disperata, estremo baluardo dei Borbone di Napoli per la strenua resistenza ai piemontesi, protratta oltre la proclamazione dell'unità d'Italia: un deserto dei Tartari al confine di due mondi. A Campli, una scala santa con ventotto gradini da salire rigorosamente in ginocchio per ottenere l'indulgenza plenaria, rivivendo per immagini e per prova la Passione, la Morte e la Resurrezione di Cristo, attraverso il racconto sulle sei grandi tele ai lati della scala. Luoghi di storia e di devozione, di un'Italia infinita nel presente e nella memoria. Oggi non sappiamo ancora cosa sarà dell'Aquila, simbolo più alto del tesoro d'Italia violato dalla natura e abbandonato dagli uomini. Non c'è città che meglio rappresenti l'allegoria della inconsapevolezza e della impotenza rispetto a un patrimonio che attende di essere restituito allo Stato dallo Stato. Ma l'incredibile inerzia e inadeguatezza dei governi parlano dell'attuale decadenza dell'Italia. Decadenza, decadimento, crolli, abbandono, città deserta, teatro di fantasmi: questa è diventata l'Italia nell'immagine dell'Aquila. Eppure non più di dieci anni fa era miracolosamente risorto, poco lontano dall'Aquila, il borgo di Santo Stefano di Sessanio, ricostituito nelle sue forme con un restauro di case e palazzi in una coerente unità che dovrebbe essere guida e modello per tanti luoghi che si mostrano come rovine. Non è il solo modello, ma è il più integrale e rispettoso. Altri si propongono, con preziosi risultati. Penso a Montegridolfo, a Gargonza, a Figline, a Solomeo, a Montecalvoli con il Castello di Gallico, ad Altomonte, all'Amorosa, a Marsiliana. E sempre dietro c'è un uomo, una persona che incarna lo Stato meglio dello Stato: Daniele Kihlgren, Alberta Ferretti, Tommaso Corsi Guicciardini, Melissa Ulfane, Brunello Cucinelli, Simonpietro Salini, Costantino Belluscio, Carlo Citterio, Giorgiana Corsini. Uomini e luoghi, ma anche luoghi senza uomini e che la povertà ha preservato sottraendoli al progresso obbligatorio, allo sviluppo sostenibile, a rinnovamenti e ristrutturazioni.

C'è un'Italia protetta e remota a Morano Calabro, a Vairano, a Rocca Cilento, a Vatolla, a Giungano, a Torchiara, a Perdifumo, vicino a Santa Maria di Castellabate e all'isola di Licosa, incontaminati presidi del Cilento.

Poi ci sono le apparizioni. Come gli affreschi di Sant'Angelo in Formis, come il duomo di Anagni con il quale si apre il racconto pittorico di questo libro, anche se i primi segnali della lingua nuova, diretta, espressiva, sapida, sono nella scultura, a partire da Wiligelmo a Modena in parallelo con i primi vagiti della lingua italiana: "Sao ko kelle terre, per kelle fini que ki contiene trenta anni le possette parte sancti Benedecti". Quei confini nei quali sono ristretti a coltivare i campi, cacciati dal Paradiso terrestre, Adamo ed Eva. Poco più tardi vedremo altri contadini affaticati, di mese in mese, nel Battistero dell'Antelami a Parma. Soltanto a Ferrara il lavoro sembrerà riservare una imprevista felicità. Il Maestro dei Mesi, attivo anche a Forlì, trasmette il piacere che ha provato estraendo fanciulli dalla pietra. Siamo nel 1230, in largo anticipo sul ritrovamento della vita nella pittura, prima ancora che in Toscana, nel cuore della Valle Padana, a Cremona, con il racconto delle storie di Sant'Agata di un maestro anonimo; ma quanto distinto per personalità e spirito di osservazione!

E non sarà un caso che la nuova lingua toscana in pittura si espanda fino a Padova con Giotto nella Cappella degli Scrovegni, e di lì in tutto il Nord. Siamo in apertura del Trecento, e diventa lingua universale, anche per i prossimi secoli, quella che ha iniziato a parlare Giotto, ponendosi davanti le energie dei corpi e la loro azione, con una tale efficacia ed evidenza da determinare quasi un secolo di imitatori, le cui gesta noi parzialmente raccontiamo accompagnando il viaggiatore e il lettore in Toscana e altrove, fino ad arrivare, in chiusura di secolo, a Lorenzo Monaco, sfinito interprete di un gotico fiorendo. E che fiorirà – eccome fiorirà! – e sarà l'ultimo giardino, perché con la vita vera si confronterà, con la stessa energia del Giotto franco, consistente e dominante con la sua umanità, il giovane Masaccio, dando verità storica alla vita. Dopo questo lungo travaglio la pittura italiana entra nella sua piena maturità con le diverse scuole, con Sassetta, con Giovanni di Paolo, con Beato Angelico, con Domenico Veneziano, con Piero della Francesca. E dunque la ricerca degli artisti avanzerà verso un rispecchiamento che sarà poi compiuto nell'opera di Caravaggio. Di tante tappe, allora, verso la felicità espressiva nel Rinascimento, questo libro, come una lunga avventura, dà conto in una continua sorpresa.

# PARTE I

# CAPITOLO I

# IN PRINCIPIO FU LA SCULTURA

Wiligelmo, *Mese di luglio*, Porta della Pescheria, duomo di Modena

## WILIGELMO
## L'APPARIZIONE DELL'UOMO

L'uomo, sulla scena dell'arte moderna, riappare prima nella scultura che nella pittura. Cimabue e Giotto aprono una nuova strada nella pittura; ma molto prima, nel duomo di Modena di Lanfranco, tra il 1099 e il 1106, con un anticipo impressionante, Wiligelmo, nelle lastre sulla facciata che raccontano le storie di Adamo ed Eva, anziché parlare per concetti, per astrazioni, racconta la prima storia vera di uomini, nei loro corpi, nella loro carne, nella felicità, nel dolore, nella sofferenza. Ne è cosciente se, nelle parole che accompagnano la sua impresa, egli dice di sé: "Inter scultores quanto sis dignus honore claret scultura nunc Wiligelme tua" (Quanto tra gli scultori tu sia degno d'onore è chiaro ora, o Wiligelmo, per le tue opere). Così ne conosciamo il nome e la considerazione che pretendeva nell'ambito degli artisti del suo tempo. Probabilmente nativo della diocesi di Como come l'architetto Lanfranco, Wiligelmo scolpì i rilievi del duomo di Modena verso il 1099 e presumibilmente fu anche l'architetto responsabile dell'edificazione della facciata e della parte anteriore della cattedrale modenese. È il più importante maestro della scultura romanica in Italia, dotato nelle sue opere di una forza vitale e di un senso della narrazione inarrivabili per i suoi contemporanei.

È difficile negare che la scultura romanica, nell'apertura del XII secolo, riesca a esprimere, con verità e forza drammatica, le prime emozionate riflessioni sul destino dell'uomo. Wiligelmo ha chiara in mente la sequenza drammatica, e con il ritmo di un film sfilano davanti a noi i personaggi di questo dramma. Non è necessaria troppa fantasia: basta osservare i contadini che lavorano i campi con la testa piegata. Ed ecco allora, in

quell’attitudine, Adamo ed Eva sotto gli archetti che coronano la composizione: è un’intuizione facile, sintetica, efficace. Wiligelmo non ha modelli, non guarda nessuno che abbia affrontato quei temi prima di lui. La sua invenzione è, propriamente, originaria, oltre che originale. Il ritmo narrativo è serrato: la genesi si sviluppa in un rapporto diretto tra l’uomo e Dio, in uno spazio fin da subito reale dopo una prima apparizione di un Dio simbolico in una mandorla. Uscito dalla quale, e come sceso in terra, Dio, paludato, crea un uomo adulto le cui membra sono ancora rattrappite. Adamo è nudo, inerme. Poi Wiligelmo lo immagina dormiente, mentre Dio estrae Eva dal suo corpo addormentato. Dopo che, timidi e imbarazzati, Adamo ed Eva si avvicinano all’albero della vita, Dio non può che cacciarli dal Paradiso terrestre. Wiligelmo immagina che la loro colpa si manifesti come vergogna della nudità mascherata da foglie di fico. Usciti dal Paradiso terrestre, e vestiti, i due lavorano i campi con le teste chine.

Wiligelmo, *Storie della Genesi: Creazione di Adamo*, duomo di Modena, particolare della facciata

Wiligelmo, *Storie della Genesi: Il cieco Lamech uccide Caino* e *Diluvio universale*, duomo di Modena, particolare della facciata

Proseguendo il racconto, Wiligelmo vede, dopo l'offerta al Signore, il gesto brutale di Caino che uccide Abele, il quale cade come chi perda l'orientamento e la coscienza. Il mondo è dominato dalle forze del male, e Wiligelmo lo avverte drammaticamente. Il discorso continua con l'episodio del cieco Lamec che uccide Caino, rappresentato ancora nel momento in cui gli vengono meno le forze. Una forza feroce opprime il mondo, sembra pensare Wiligelmo, che di quella forza restituisce la piena evidenza nei suoi potentissimi rilievi. Tutto il duomo di Modena risente, nelle parti plastiche ma anche in quelle architettoniche, della presenza di Wiligelmo con la sua concentrata energia. L'artista vuole coinvolgere continuamente chi lo guarda reinterpretando in modo assolutamente originale i temi del *Genesi.* E non solo l'uomo vi appare in tutta la sua forza e la sua debolezza: anche Dio (non Gesù) è tra gli uomini come motore di azioni, nella pienezza della sua forza e del suo corpo. Così inizia il racconto dell'arte italiana e nessuno riuscirà a essere più persuasivo, più veloce, più sintetico di Wiligelmo, nell'illustrare il dramma dell'uomo.

Wiligelmo, *Storie della Genesi: La tentazione di Adamo ed Eva*, duomo di Modena, particolare della facciata

Benedetto Antelami, *Mese di agosto. La preparazione delle botti*, battistero di Parma

# BENEDETTO ANTELAMI
# E MAESTRO DEI MESI DI FERRARA
# L’UOMO È LAVORO

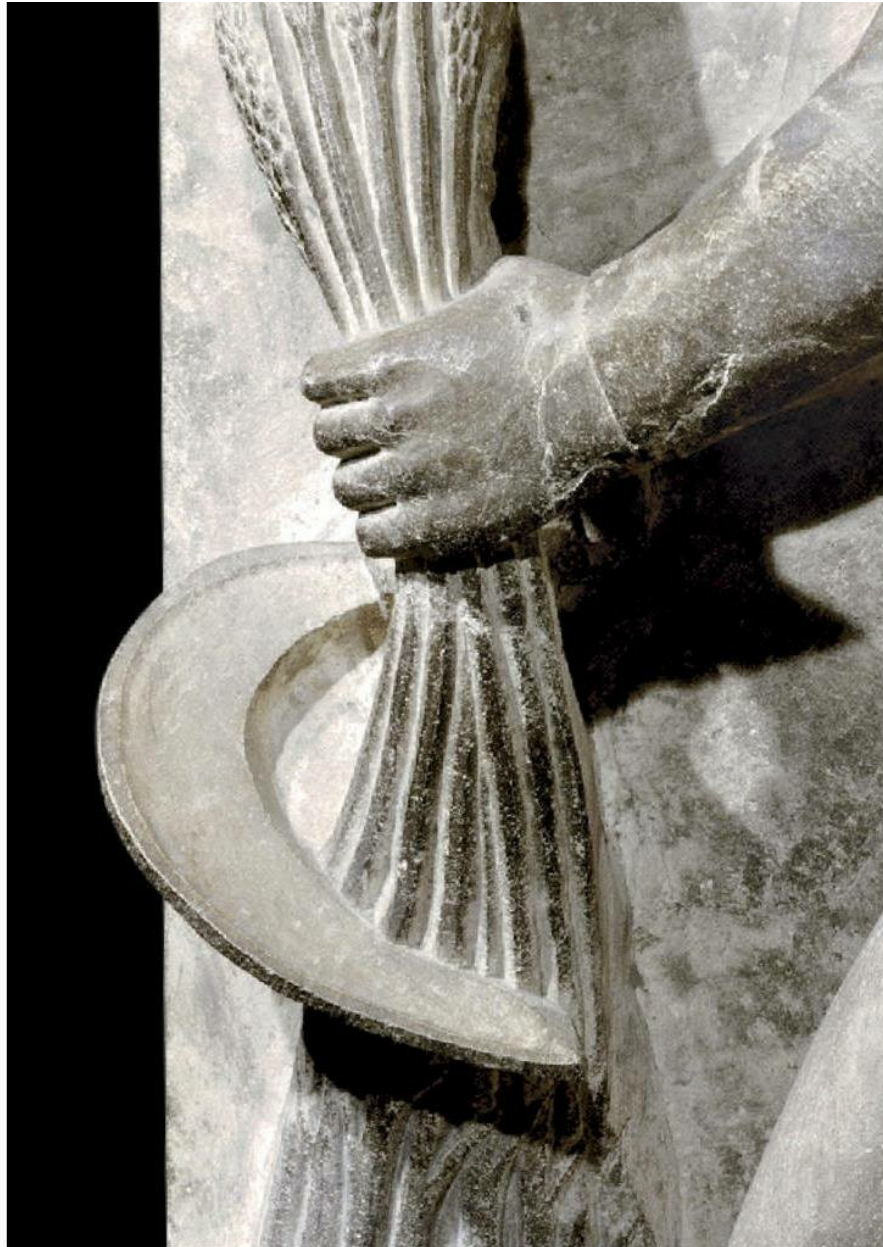
Se a Modena Wiligelmo lavora a fianco del grande architetto Lanfranco, Benedetto Antelami, ottant’anni dopo, assume entrambe le funzioni: è architetto e scultore.

Poco ci è noto della vita di Antelami (Val d’Intelvi, ca. 1150-1230), attivo prevalentemente a Parma nell’edificazione del battistero. È uno dei pochi artisti di rilievo del XII-XIII secolo dei quali ci sia giunto il nome. La ricostruzione dei suoi dati biografici prende le mosse esclusivamente dalle due iscrizioni con data lasciate dall’artista: quella del 1178 sulla *Deposizione* della cattedrale di Parma (*Benedictus Antelami dictus*) e quella del 1196 sullo stipite del portale del battistero della stessa città (*Benedictus*). Da questi dati e dal confronto critico delle opere con altre sculture di area padana e francese, gli studiosi hanno provato a ricostruire la sua origine, la formazione artistica e le vicende professionali. Gli storici dell’arte sono concordi nel riconoscere come dell’Antelami, oltre alle opere parmensi firmate (la *Deposizione* e la decorazione scultorea del battistero), anche le sculture del duomo di Fidenza, il *Ciclo dei mesi* destinato al duomo di Parma e altre sculture presenti in area padana; la maggior parte degli studiosi crede plausibile un intervento di Antelami come “caput magister” (architetto) nei due cantieri del battistero parmense. Tra le sue imprese più complete c’è il battistero di Parma, una giostra rossa, con potente ripresa di motivi classici nelle logge architravate che rendono trasparente e leggera la struttura. All’esterno come all’interno le composizioni plastiche hanno una formidabile energia. Sono lunette sui portali, la cui ritrovata policromia si

armonizza con la pietra bianca e rossa dell’architettura.

Benedetto Antelami, *Mese di agosto. La preparazione delle botti*, part., battistero di Parma

Benedetto costruisce le sue immagini con una forte geometria, come chi riprenda per la prima volta a comporre al modo degli antichi, con l’ordine e la misura dei Greci, dei timpani dei templi a Olimpia o a Egina. Non è tanto una conoscenza diretta, evidentemente, quanto un ordine mentale che lo porta a riproporre una severa classicità.

Che egli meditasse l’architettura nella scultura sembra confermato dalla lapide che attesta nel 1196 l’inizio della decorazione del battistero di Parma, dove egli scrive: “Bis bini demptis/annis de mille ducentis//incipit dictus/opus hoc scultor benedictus” (Tolti due volte due anni al 1200 lo scultore Benedetto iniziò questa opera).

Benedetto Antelami, *Mese di giugno. La mietitura*, part., battistero di Parma

Maestro dei Mesi di Ferrara, *Mese di settembre. La vendemmia*, Museo del duomo, Ferrara

Benedetto Antelami, *Mese di giugno. La mietitura*, battistero di Parma

Maestro dei Mesi di Ferrara, *Mese di settembre. La vendemmia*, part., Museo del duomo, Ferrara

Maestro dei Mesi di Ferrara, *Sogno e Adorazione dei Magi*, part., abbazia di San Mercuriale, Forlì

Maestro dei Mesi di Ferrara, *Sogno e Adorazione dei Magi*, abbazia di San Mercuriale, Forlì

Antelami coltiva la proporzione, un'armoniosa geometria. All'interno, oltre ad altre lunette, vi sono sculture ad altorilievo, a grandezza naturale, forse provenienti dalla facciata del duomo, con la serie dei mesi e delle stagioni. Per la prima volta, uno scultore rappresenta il lavoro dell'uomo, oltre ogni simbologia e in dimensione monumentale. Una formidabile sintesi rende eloquenti questi eroi del nuovo mondo, i quali si muovono e compiono atti, con gesti perfettamente rappresentati nella più assoluta semplicità e quotidianità. Nessun artista prima e nessun artista dopo Antelami, se non forse Giotto, ha avuto la stessa capacità di sintesi, di concentrazione della forma: l'uomo che taglia le spighe, l'uomo che prepara le botti, l'uomo che sta al focolare con i salami appesi sono le prime immagini di un'umanità ritrovata nella dignità del lavoro. Rappresentano, in modo mirabile, la più puntuale illustrazione del primo articolo della Costituzione italiana.

I cantieri dell'Antelami a Parma e a Fidenza si prolungano con altri maestri anche a Ferrara e in Romagna, a Forlì. Anonimo ma sicuramente allievo di Antelami e attivo nelle generazioni dopo di lui, verso il 1230, è il

ferrarese Maestro dei Mesi. Nel portale principale sul fianco della cattedrale di Ferrara, sormontato nei secoli successivi per lasciare spazio alle logge dei merciai, questo straordinario artista riprende nel *Ciclo dei mesi* (oggi conservato nel Museo del duomo di Ferrara) la geometria delle forme dell'Antelami arricchendola di un gusto per i dettagli di meticoloso realismo. In un mese come quello di settembre, oltre alla plastica evidenza dei grappoli d'uva e ai tralci quasi disegnati sul fondo della formella, motivi come la cuffia del giovane contadino che lascia vedere in trasparenza la forma dell'orecchio o il cesto di vimini sono di così straordinaria evidenza ed eleganza da destare meraviglia per una raffinatezza persino eccessiva e distraente.

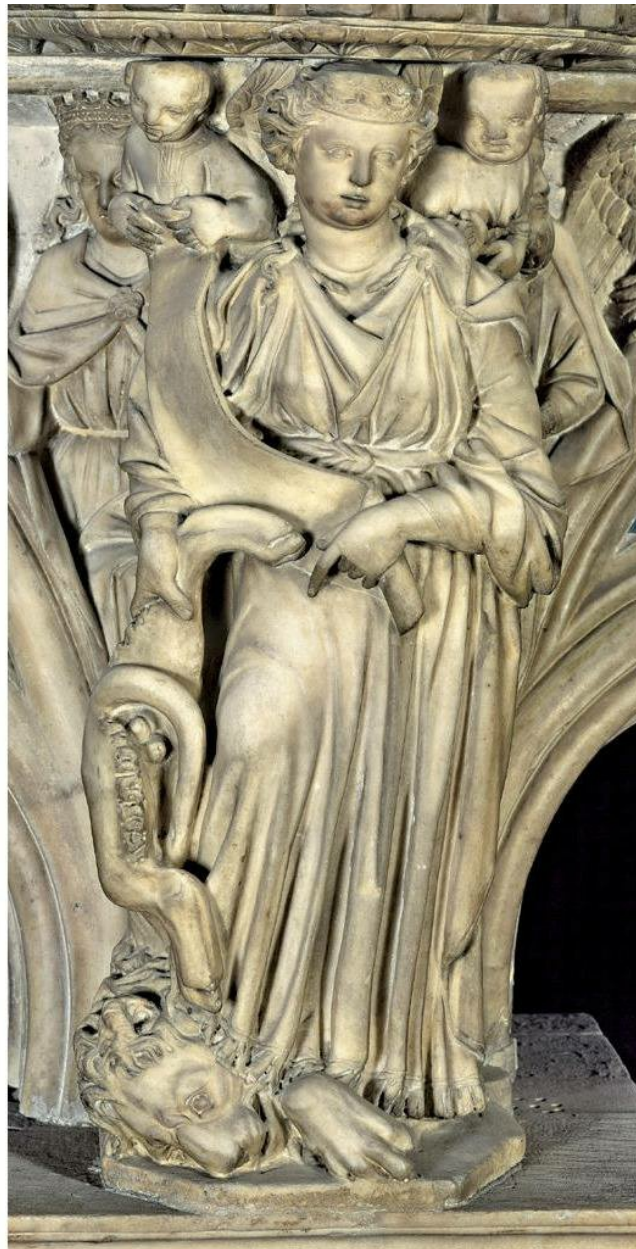
D'altra parte la lezione di Antelami, in maggiore sintesi, il Maestro dei Mesi la offre nella lunetta del portale d'ingresso dell'abbazia di San Mercuriale a Forlì: raffinatissima anch'essa ma sobria, senza effetti speciali, a comporre un gruppo dove regalità e quotidianità si esprimono in un linguaggio formale di assoluta misura e pulizia. La cifra di Antelami sopporta di essere restituita con l'eleganza di una miniatura. I gesti dei personaggi hanno un dinamismo composto. Il san Giuseppe è fasciato nel panneggio con i ritmi di una scultura classica. I magi che dormono composti sognando l'annuncio dell'angelo sono di traverso, ai lati del gruppo principale, con una sapienza compositiva che sembra distinguere il sogno dalla realtà. In ogni dettaglio il Maestro dei Mesi si rivela un osservatore tra naturalismo e psicologismo.

Nicola Pisano, *Natività*, part., pulpito del battistero di Pisa

# NICOLA E GIOVANNI PISANO
# LA CARNE E LO SPIRITO

Nicola Pisano (1215/1220-1278/1284) è tra i grandi maestri della scultura gotica. Il luogo della sua nascita è sconosciuto. Nonostante l'appellativo "Pisano", è infatti probabile che Pisa non fosse la sua città natale; alcuni documenti lo indicano come "de Apulia". Si pensa quindi che Nicola sia nato nel Meridione e si sia stabilito successivamente a Pisa, dove nacque suo figlio, Giovanni, altro grande scultore. Rimane tuttavia il problema della formazione poiché la sua arte appare modellata sia sulla tradizione pisana, sia sull'ambiente di Federico II. Non è stata comunque rintracciata alcuna opera di Nicola prima del suo arrivo in Toscana.

Come Wiligelmo, come Antelami, Nicola Pisano concepisce la scultura come una sola cosa con l'architettura. E non come decorazione, ma come emanazione, fioritura. Invece che applicarsi con lastre o sculture a tutto tondo a edifici propri o altrui, Nicola Pisano costruisce una gran macchina, una struttura portante sulla quale montare le proprie storie; e la collauda, insuperato, con il pulpito del battistero di Pisa concepito nel 1260, maturando e ampliando l'esperienza degli anonimi scultori che lavorarono per Federico II in un ritrovato classicismo. Ma a Nicola Pisano non importa tanto la celebrazione degli eroi, quanto il racconto della fede, che dice più dell'uomo che del suo potere. Il suo umanesimo è questo: come e prima di Giotto, egli traduce il cristianesimo in una lingua parlata, animata, moderna. Si dice che con Nicola Pisano inizi la scultura italiana. In realtà non è così, ma dobbiamo riconoscere che, nel suo racconto della *Natività*, dell'*Adorazione dei Magi*, della *Presentazione al tempio*, della *Crocifissione* e del *Giudizio universale* (che ritroveremo, con nuova eloquenza, nel pulpito

successivo per la cattedrale di Siena, eseguito tra il 1265 e il 1268 in concerto con il figlio Giovanni e con Arnolfo di Cambio), si agita una vita nuova che vuole integrare l'ascolto della parola di Dio scesa da quei pulpiti al racconto della storia sulla quale si fonda l'intera società. E il pulpito è un polo d'attrazione nella sua struttura circolare con i capitelli di gusto antico e gli archi polilobati; un'architettura che esprime forza e concentrazione in una sintesi narrativa che tiene conto della scultura antica, dei sarcofagi romani.

Nicola Pisano, *Fortitudo*, pulpito del battistero di Pisa

Michelangelo, *David*, Galleria dell'Accademia, Firenze

Nulla è più come prima; e le forme, intreccio di corpi dominati dall'*horror vacui*, riassumono l'intensa spiritualità dei valori cristiani: gesti ed espressioni in cui si riconoscono umanità, sentimenti, valori. E quando, sui pilastri sopra le colonne che sostengono la cassa esagonale del pulpito, Nicola concepisce una figura sola in abito di virtù, la sua forza di scultore appare profetica. Si osservi la *Fortitudo*: dal marmo esce un corpo vero, con le morbidezze della carne e i muscoli di un giovane atleta. In esso già

vediamo il *David* di Michelangelo. Nicola ha un'umanità spontanea che si cala nella forma rendendola viva, e la compone e la contiene nella struttura architettonica come per limitarne un'espansione quasi vegetale. Ciò che vediamo davanti al suo pulpito è come un albero che germoglia: le colonne sono i tronchi, la parte superiore con le lastre scolpite è la chioma fiorita. Così, entrando nel battistero, il pulpito tra basi esagonali e leoni stilofori pare un organismo vivente. Nicola ha inventato un'originale composizione di architettura e scultura che costituisce un polo d'attrazione all'interno dell'edificio religioso: dal pulpito emanano immagini e parole.

Figlio di Nicola, Giovanni Pisano si educa sotto gli archi del pulpito di Pisa e accompagna il padre a Siena per il secondo pulpito del duomo, insieme a un altro grande scultore come Arnolfo di Cambio. E a Siena egli trova il luogo dove esprimere le sue idee nuove a partire dal 1285. Il duomo è casa sua e Giovanni lo popola di grandi statue con i profeti e i sapienti che vivono come gli eroi della Chiesa cristiana. Sono uomini che pensano e convincono, solenni nei loro ampi panneggi. Non dialogano più con l'architettura: la sovrastano. Il duomo è il loro pulpito. Oggi è possibile vedere le sculture in un corpo a corpo, scese a terra, nel Museo dell'Opera del duomo.

All'inizio del nuovo secolo, sulle orme del padre, Giovanni ritorna a Pisa, non senza un essenziale passaggio a Pistoia per il pulpito della chiesa di Sant'Andrea in cui arricchisce e sintetizza nelle forme architettoniche e in quelle plastiche il modello del padre. In lui c'è meno solennità e più racconto, più emozione, E le sue forme si dispiegano tutte nella nuovissima e pressoché circolare invenzione – a cinquant'anni dall'impresa paterna per il battistero – del pulpito per il duomo di Pisa. Le storie sono sull'anello superiore. Gli archi gotici polilobati si semplificano, le colonne si alternano a gruppi di statue. In quest'impresa di grande respiro i rilievi con le *Storie di Cristo* sono nove e si articolano tra figure di profeti aggettanti. Il racconto è dinamico, espressivo, ricco. Lo spirito è più vicino a quello di Giotto, che Giovanni affiancherà con le sculture per l'altare della Cappella degli Scrovegni: umanità e drammaticità caratterizzano il racconto di Giovanni.

Ma per intendere fino in fondo la sua spiritualità, espressa anche in alcuni crocifissi in legno e avorio, occorre meditare al sepolcro di Margherita di Brabante, moglie di Arrigo VII di Lussemburgo, attualmente diviso tra il Museo di Sant'Agostino e quello di Palazzo Spinola a Genova. Siamo nel momento della più piena maturità di Giovanni (1313-14) e vediamo sollevato dalla morte, in una nuova vita, il corpo di Margherita, portato verso il cielo da due angeli mutili che si piegano verso di lei. Mai prima la scultura aveva rappresentato una condizione psicologica e al tempo stesso spirituale come in questi gesti di pietà e di elevazione nei quali si sente lo spirito di Dio.

Giovanni Pisano, *Monumento funebre a Margherita di Brabante*, Museo di Sant'Agostino, Genova

Marco Romano, *San Simeone*, part., chiesa di San Simeone Grande, Venezia

## MARCO ROMANO
## NUDA ESISTENZA

Un fenomeno analogo a quello rappresentato dal rapporto tra Pietro Cavallini e Giotto, come vedremo, ovvero tra pittura romana e pittura fiorentina, si può riconoscere nella personalità di Marco Romano, grande scultore sommerso ancor più di Pietro Cavallini nella storia dell'arte dominata dal pregiudizio di un primato toscano. Romano, benché non riconosciuto in opere a Roma, ma in un vario peregrinare, è intercettato dalla felice intuizione critica di Giovanni Previtali a Casole Val d'Elsa, a Siena, a Cremona e a Venezia.

Trent'anni fa non si sarebbe affiancato il suo nome a quelli grandi e ammirati di Antelami, di Nicola e Giovanni Pisano, di Tino di Camaino, semplicemente perché sconosciuto. Ma alla verifica e al confronto delle opere a lui riferite si ha la perfetta percezione di un gigante. Anche in relazione a Giovanni Pisano, al fianco del quale lavora nel cantiere del duomo di Siena, Marco Romano si annuncia, in apertura del nuovo secolo, con il monumento sepolcrale di Bernardino Aringhieri detto Messer Porrina. Per la prima volta nella scultura italiana abbiamo davanti, solitario e pieno di sé, nonostante la vanità e la precarietà dell'esistenza, un uomo che sfida il tempo. Non un santo o un profeta, ma una persona viva, un ricco grasso e compiaciuto. Qualche tempo dopo, questa esaltazione dell'uomo nella sua nuda esistenza si ritroverà trasferita anche nelle tre statue per la facciata della cattedrale di Cremona: una umanissima *Madonna con il Bambino e i due Santi Imerio e Omobono*, due cittadini benestanti travestiti da santi.

Ancora più sorprendente, al culmine della parabola artistica di Marco

Romano, è il *San Simeone* nella chiesa di San Simeone Grande a Venezia, un uomo dormiente su un sarcofago, sul quale leggiamo la firma dell'artista e la data 1318. San Simeone non è morto, dorme un sonno leggero, mentre la barba morbida gli scende verso il basso. Nessun artista, neanche nell'antichità, e prima di Jacopo della Quercia e di Ilaria del Carretto, aveva rappresentato il sonno con tanta delicata verità.

Temperamento lirico, Marco Romano, sia nelle opere che conosciamo sia nel crocifisso ligneo a grandezza naturale proveniente dalla chiesa di Radi di Montagna; primo scultore attento ai sentimenti e all'intimità più che alla rappresentazione di alti pensieri e concetti o di una concezione drammatica o tragica, come si avverte al confronto con i santi e i profeti di Giovanni Pisano. Proprio per questo la sua improvvisa riapparizione costituisce una sorprendente novità e declina la scultura in una dimensione, per l'epoca, assolutamente inedita.

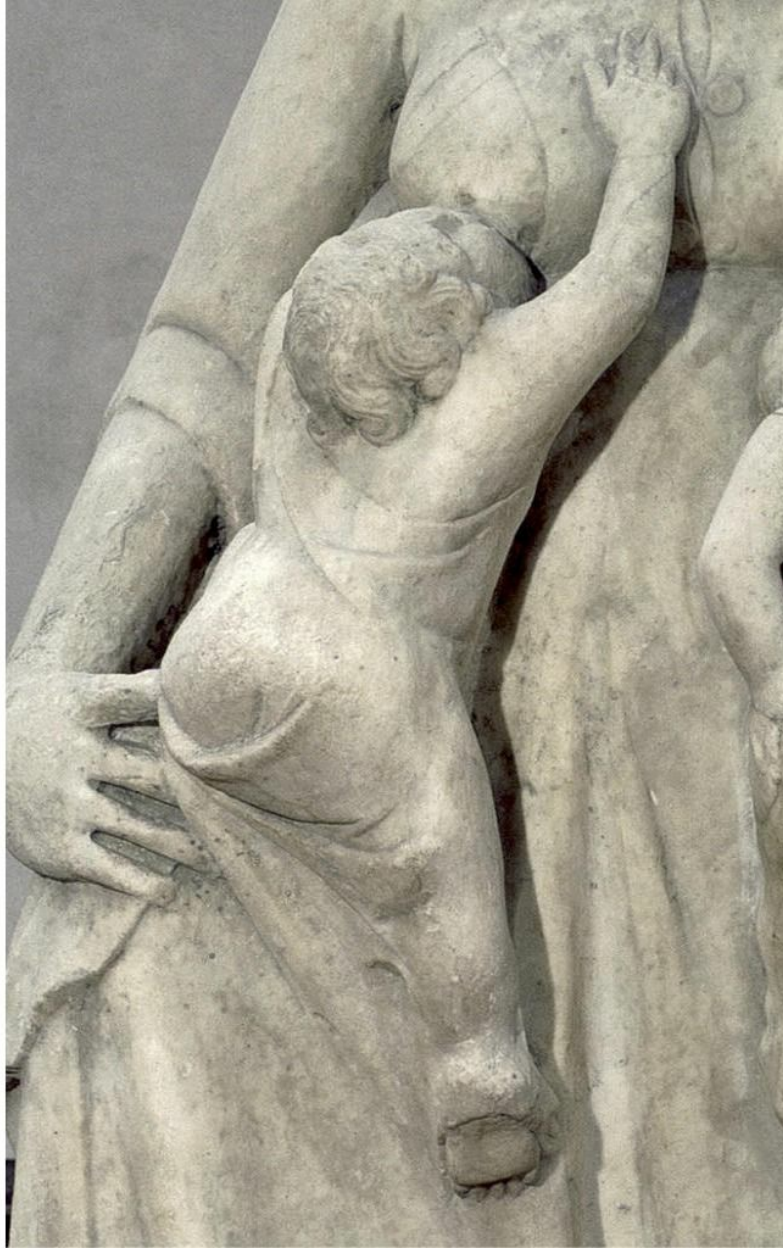
Marco Romano, *Monumento funebre a Messer Porrina*, part., collegiata di Santa Maria Assunta, Casole d'Elsa

Tino di Camaino, *Allegoria della Carità*, Museo Bardini, Firenze

# TINO DI CAMAINO
# LE FORME DELL'UOMO
# (E DELLA DONNA)

Con Tino di Camaino (senese, ca. 1280-1337) la scultura italiana raggiunge la sua prima, piena maturità. Rispetto a Nicola e Giovanni Pisano e a Marco Romano, Tino di Camaino, come e più di Giotto, ha il centro della sua attività a Firenze e, come Giotto e come Pietro Cavallini, avrà una seconda patria artistica a Napoli, alla corte degli Angioini. È di una generazione più giovane di Giotto e di Giovanni Pisano, ma condivide con loro la necessità di tenere insieme pittura, scultura e architettura.

Dopo avere studiato con Giovanni Pisano, lo vediamo a Firenze nel monumento funerario al vescovo Antonio dell'Orso, oggi smembrato. Unica e assolutamente insolita – anche se Tino mostra di avere osservato il Porrina di Marco Romano – è la scelta di rappresentare il vescovo non disteso e dormiente, bensì seduto, con le braccia conserte e il capo reclinato sul corpo pesante come per un sonno leggero: un'immagine umanissima, affettuosa, estranea a ogni visione aulica e solenne.

Tino è curioso della vita e delle debolezze umane. Racconta, con la celebrazione dell'uomo, la vita quotidiana. Ed è certo che a Firenze egli studia la pittura più che la scultura, aggiungendo alle forme plastiche una morbidezza e una delicatezza pittoriche.

Tino di Camaino, *Allegoria della Carità*, part., Museo Bardini, Firenze

Rispetto a Giovanni Pisano, Tino sembra accarezzare le statue, ma è a Napoli – in San Lorenzo Maggiore con la tomba di Caterina d'Austria, a Santa Maria Donnaregina con il sepolcro di Maria d'Ungheria e a Santa Chiara con il monumento di Maria di Valois e con il monumento del duca di Calabria – che egli accentua il proprio pittoricismo, congiunto a un dinamismo delle forme in panneggi vertiginosi, e sintetizzati in pieghe gotiche che hanno un andamento per segmenti come una premonizione

della pittura cubista.

Tra le sue opere più conosciute c'è l'*Allegoria della Carità*, conservata al Museo Bardini: una giovane donna dal corpo ampio e accogliente, una grande madre. La scultura si presenta con una pienezza che esclude ogni impostata e statuaria solennità. Oggi posa su un capitello ionico che le sue forme materne contraddicono. Ha, apparentemente, la testa di una regina, con la corona e con una treccia che le ordina i capelli allo scopo di evidenziare il morbido volume del volto. Ma è quello che avviene sul suo corpo a rappresentare un'assoluta novità: non due putti composti e atteggiati, ma due infanti rapaci le si avvinghiano ai seni per prendere il latte attraverso le pieghe attente della veste. Si arrampicano su di lei e si abbandonano come mai si era visto prima, e le forme del corpo si sentono sotto i panni per la necessità di dare appiglio ai due bambini voraci.

Tino di Camaino, *Allegoria della Carità*, part., Museo Bardini, Firenze

In questa opera emblematica, Tino di Camaino libera la scultura da qualunque significato celebrativo, simbolico e anche allegorico. Anzi, l'*Allegoria* viene travolta dall'energia umana, dalla remissiva naturalezza di madre Carità, come dalla bonarietà confidenziale del vescovo Orso. Quando poi Tino si volgerà a soggetti ideali o a figure solenni come l'Arrigo VII – ora al Museo dell'Opera del duomo di Pisa – la sua arte troverà misura negli impianti architettonici dei suoi monumenti funebri, sempre molto articolati

e complessi, risalendo all’austera lezione di Arnolfo di Cambio, dal quale aveva sicuramente derivato una prima suggestione per i volumi solidi e ampi. Tino di Camaino entra nella storia, rende immanente l’anima della scultura, e sembra lavorare non per Dio ma per gli uomini, siano essi vescovi, cardinali o re.

Tino di Camaino, *Monumento funebre al vescovo Antonio dell'Orso*, cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze

# CAPITOLO II

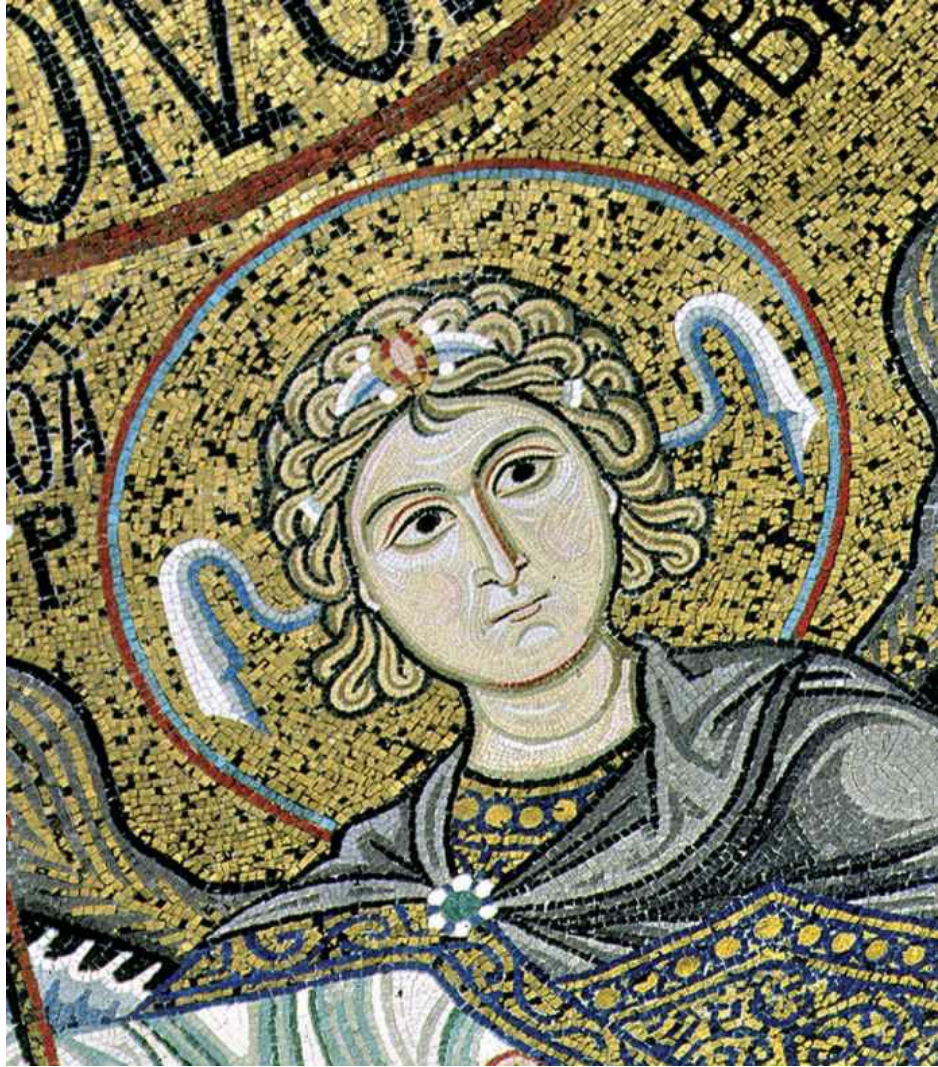
# TESSERE SICILIANE

Anonimo, *Cristo Pantocratore*, Cappella Palatina, Palazzo dei Normanni, Palermo

## TESSERE SICILIANE
## CEFALÙ, MONREALE, PALERMO

Non sarebbe completo un discorso sull'arte medievale senza un riferimento al mosaico, soprattutto nei grandi esempi siciliani e romani. Si parte dal più antico, tra i moderni: il *Cristo Pantocratore* nell'abside del duomo di Cefalù.

Davanti a questa trionfale e trionfante immagine viene da ripetere lo stupore di Nietzsche: "umano, troppo umano". Alla grandiosa figura introduce un doppio ordine di colonne mosaicate, con gli effetti naturalistici di motivi vegetali stilizzati: un trasferimento in terra del Paradiso terrestre. Siamo intorno al 1145, anche se alcuni studiosi, da Bottari a Samonà, hanno proposto una datazione più avanzata, di circa un secolo, pensando a un riadattamento successivo rispetto all'inizio della decorazione musiva.

Quale che sia la data di questa meravigliosa invenzione – anche quella intermedia, tra la morte di Ruggero, che determinò una sosta del cantiere, e la ripresa, nel 1160, 1170, o addirittura nel 1215 – la solennità dell'immagine divina non preclude l'idea di una benevolenza che è protezione, umana e spirituale. E che consacra la regalità di Cefalù. Questo è amore e potere. Il Dio della giustizia e del perdono ci parla da Cefalù. Ed è un Dio giudice e indulgente. Con un lieve sorriso nel quale c'è già anche l'*Ignoto marinaio* di Antonello.

Anonimo, *Cristo Pantocratore*, part., Cappella Palatina, Palazzo dei Normanni, Palermo

Un Cristo autorevole ma non distante, che appartiene di diritto alla nostra civiltà, non a quella bizantina. D'altra parte, dalla Sicilia partono sempre innovazioni: proprio negli anni in cui appare il Cristo di Cefalù sono siciliani i primi poeti che scrivono in lingua italiana: Ciullo d'Alcamo e Giacomo da Lentini.

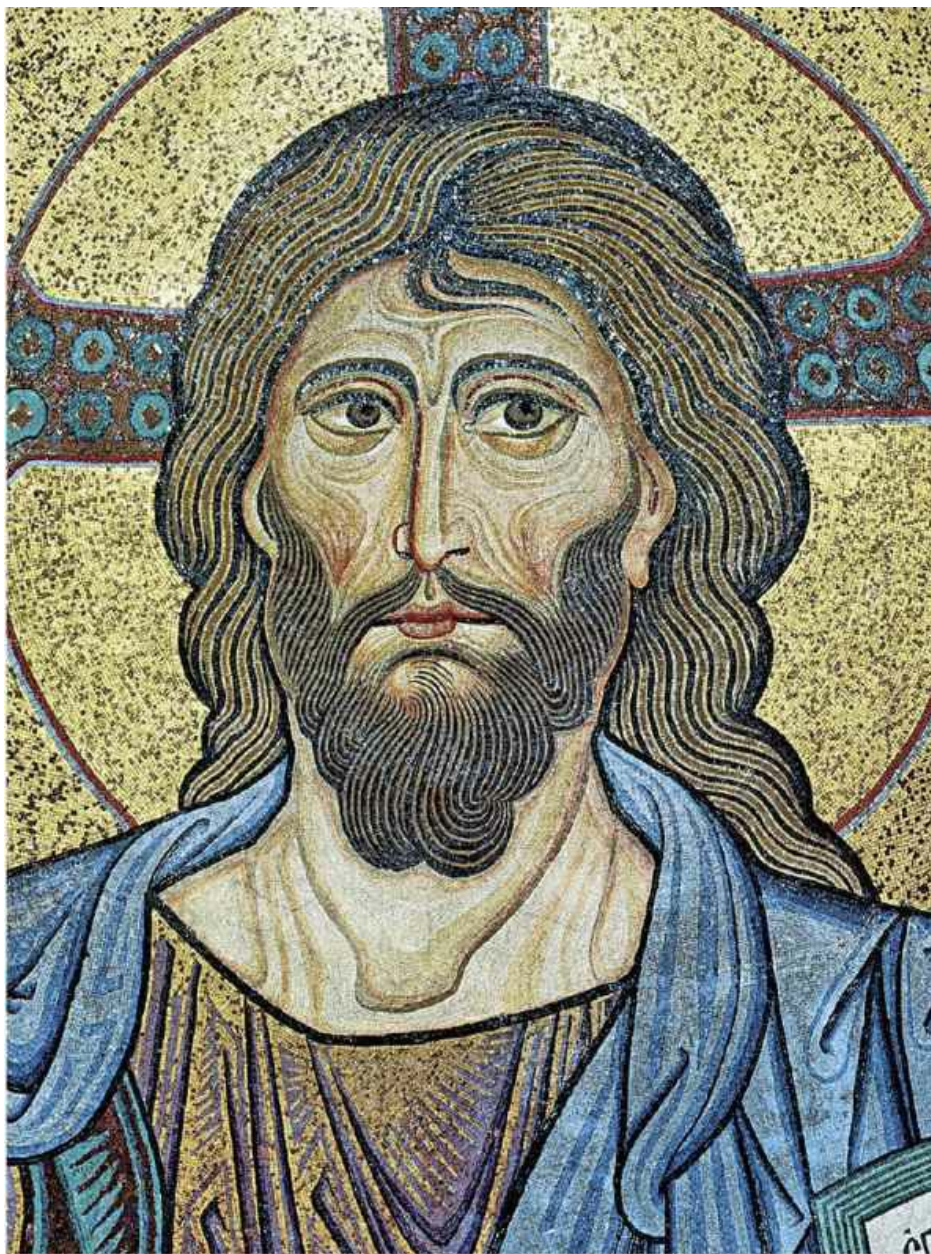
Anche il *Cristo Pantocratore* di Cefalù parla italiano.

Fino a Monreale, da Cefalù, arriva l'abbraccio del *Cristo Pantocratore*, che si raddoppia nella cattedrale, dominante in uno spazio con angeli, santi,

apostoli e storie dell'Antico e del Nuovo Testamento.

L'impresa è grandiosa, la più estesa nel genere, con oltre 6 mila metri quadrati di mosaici, compiuti da maestranze bizantine e siciliane in una maturazione di linguaggio moderno in tempi precoci, tra la fine del XII e la metà del XIII secolo.

L'arte medievale in Sicilia è l'originale sintesi di diverse culture – bizantina, islamica, normanna – unite in linguaggio coerente, ed espressa come forma di potere temporale e spirituale in monumenti come il duomo di Monreale e la Cappella Palatina di Palermo. A Monreale si aggiunge la nuova cultura toscana nel portale firmato da Bonanno Pisano nel 1186, con 46 formelle che rappresentano episodi biblici. Anche i mosaici svolgono la funzione di *Biblia pauperum*, racconti figurati di verità teologiche che, attraverso la luce d'oro, si fanno teofanie. E mai come nella trionfante immagine del Pantocratore, la maestà del Cristo è dominio sul mondo degli uomini, non solo sulle loro anime. Più bonario di quello di Cefalù, non ci umilia e non ci domina: ci conforta e ci protegge sotto l'ampiezza del suo manto.

Alla luce trasparente, liquida, di Cefalù, Monreale oppone una luce d'oro, diffusa, celeste, a sottolineare la distanza. Il Cristo di Monreale non vuole niente, neanche interrogarci: gli basta perdonarci.

Anonimo, *Cristo Pantocratore*, part., duomo di Cefalù

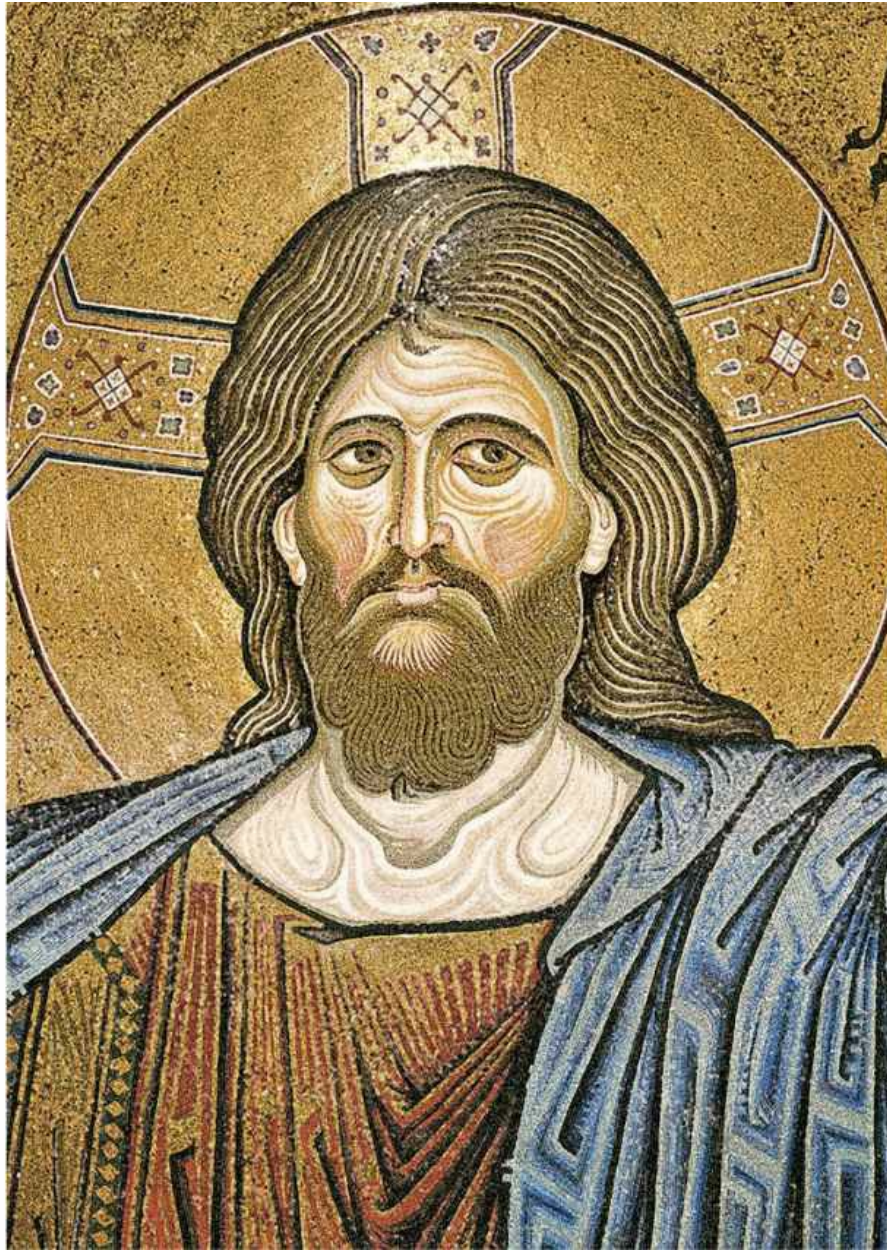
Antonello da Messina, *Ritratto d'ignoto marinaio*, Museo Mandralisca, Cefalù

Dio c'è. Anche a Palermo, nel Palazzo dei Normanni, ci aspetta il *Cristo Pantocratore*, come a Cefalù e a Monreale.

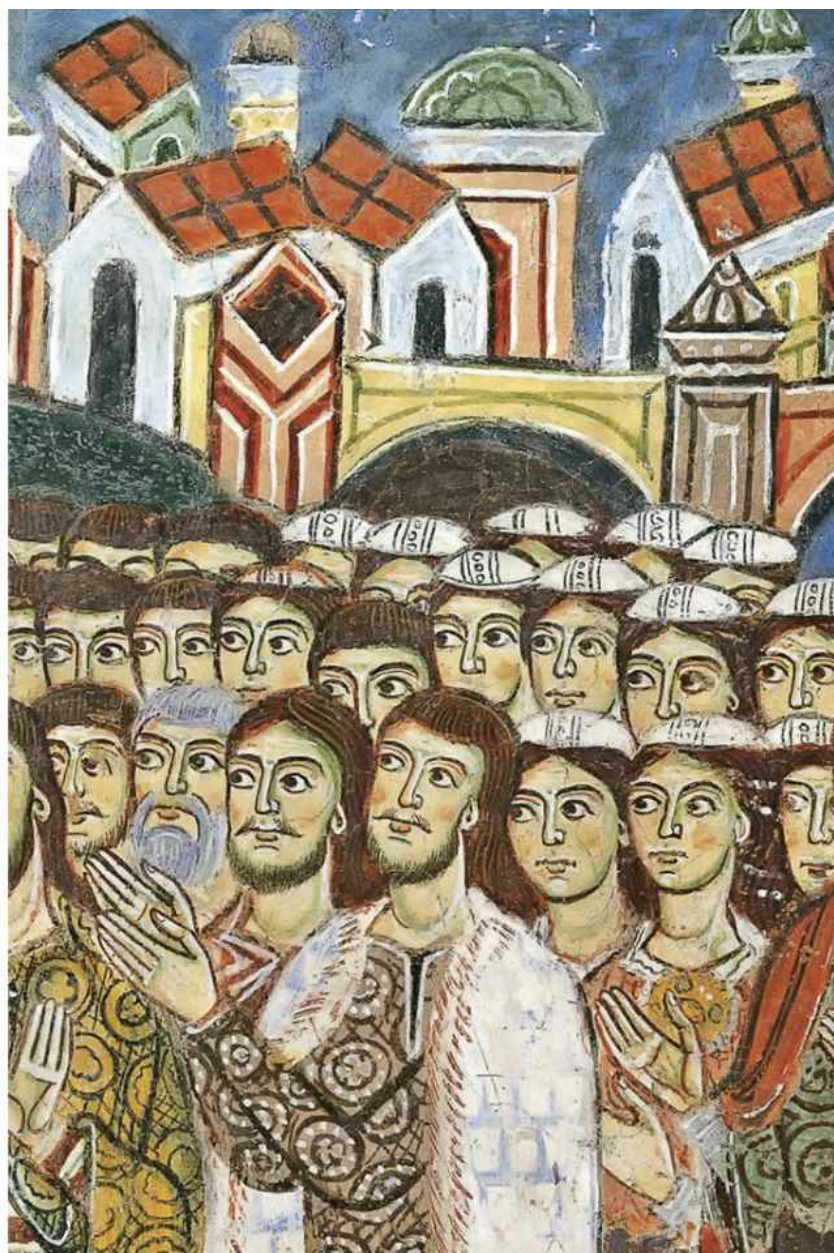
La Cappella Palatina è un'altra impresa voluta da Ruggero II nell'anno della sua incoronazione, il 1130, ed è compiuta in poco più di un decennio, nel 1143. Lo spazio, tre navate, è interamente rivestito di mosaici. Nella navata centrale, i mosaici illustrano episodi dell'Antico Testamento e nelle navate laterali le storie di Pietro e Paolo dagli Atti degli Apostoli. Le

maestranze bizantine convivono anche qui con quelle arabe che ornano il soffitto ligneo, con forme e decorazioni di straordinaria fantasia. Il soffitto centrale è composto con la giustapposizione di originali forme islamiche a *muqarnas* (stalattiti): il recente restauro le ha restituite alla loro originale policromia. Le colonne di granito con capitelli corinzi dorati sono di riuso, simbolo di uno spirito di rinascita del mondo antico nelle moderne funzioni cristiane, attraverso l'iconografia bizantina e sotto le fantasiose forme delle *muqarnas* islamiche. Anche qui, dunque, come a Monreale, convivono le tre culture dominanti, ma con una più esplicita consapevolezza della continuità con la civiltà classica e in una intuitiva premonizione del primato della Sicilia a partire dalla Magna Grecia. Ruggero II ne avverte, oltre alla coscienza storica, la presenza, che si manifesta in opere altrettanto grandiose e dominanti dei templi antichi. Lo vediamo a Monreale come a Cefalù, dove il volume delle cattedrali appare emergente, fuori scala. E anche a Palazzo dei Normanni che ingloba il santuario della Cappella Palatina. I mosaici, come quelli della chiesa della Martorana, sono così luminosi da attendere di vedere velati i loro colori dalla luce filtrata di piccole aperture, in una sintesi cromatica premeditata cui doveva contribuire, durante le funzioni liturgiche, la luce dei cieli. L'oro risplende e vibra rispetto ai grandi spazi di Monreale e di Cefalù, concepiti per la teofania davanti al popolo dei credenti: la Cappella Palatina ha la dimensione di uno spazio privato nella quale si celebra la coincidenza tra il potere che scende dal cielo e quello del re, che ne trae ispirazione per il suo buon governo. Le cose degli uomini sono governate in nome di Dio, l'illuminazione della sua luce viene dal cielo.

Per questo, lo stesso *Cristo Pantocratore* non è in alto nel catino absidale bensì nella cupola, affiancato da quattro arcangeli e da quattro angeli. Non benedice i fedeli ma il re e la sua corte nello spazio esclusivo della cappella. Lì Ruggero parla e prende ispirazione. Quello spazio è precluso al mondo ed è oggi violato dallo sguardo curioso di chi ammira. Quei mosaici emanano il pensiero divino illustrando concetti più che storie con una potentissima astrazione. Il programma iconografico dovette essere particolarmente elaborato nell'esecuzione non coeva alla costruzione ma in tempi successivi, e in due fasi, intorno al 1140 e dopo il 1170. Ruggero vide Cefalù e una parte

di Monreale ma non riuscì a vedere la sua Cappella Palatina.

Anonimo, *Cristo Pantocratore*, part., duomo di Monreale

# CAPITOLO III

# PRIMA
# DELLA RIVOLUZIONE

Primo Maestro di Anagni, *Vescovo, clero e popolo accolgono il corpo di San Magno*, part., cattedrale di Anagni

# I MAESTRI DI ANAGNI

Ancora prima di Cavallini, e di Cimabue, e di Giotto, è importante ricordare i maestri attivi, nell'arco di più di un secolo, nella cattedrale di Anagni dove, con molto anticipo, si inizia a parlare una lingua nuova. Tra le imprese più impegnative del Medioevo vi è la cripta dedicata al patrono san Magno. Essa ha una complessa architettura, nell'intreccio degli archi romanici, ed è interamente decorata da affreschi per una superficie di oltre 500 metri quadrati. Almeno tre artisti, con le loro botteghe, vi lavorano.

Identità e cronologia sono problematiche, anche se si conviene che la vasta decorazione ad affresco, in armonia con il mirabile pavimento cosmatesco compiuto nel 1231, sia stata realizzata in tre tempi dalle diverse maestranze.

Primo Maestro di Anagni, *Vescovo, clero e popolo accolgono il corpo di San Magno*, cattedrale di Anagni

Terzo Maestro di Anagni, *Battaglia di Mizpa tra Israeliti e Filistei*, part., cattedrale di Anagni

Terzo Maestro di Anagni, *Battaglia di Mizpa tra Israeliti e Filistei*, cattedrale di Anagni

Il primo maestro, o Maestro delle Traslazioni, inizia probabilmente fin dal 1104, mentre il secondo e il terzo sono operosi intorno al 1230. Il secondo, detto anche Pittore Ornatista, perché mostra la sua straordinaria abilità di decoratore, in astratta libertà, con fantasiose geometrie, esegue la terza, quarta e settima volta della navata laterale, e la nona e la dodicesima della navata centrale. Ma il più notevole è l'ultimo, noto come Terzo Maestro di Anagni, al quale si devono la quinta e la sesta volta della navata laterale, e la nona e la decima della navata centrale. Con lui si scongela la tradizione bizantina attraverso lampanti intuizioni naturalistiche, che traducono in pittura, con forte espressività, lo spirito innovatore che di lì a poco sarà manifestato, in chiave programmatica, da Cimabue e Cavallini, i primi grandi ordinatori della lingua pittorica moderna. Questa forza

originaria, spontanea, garantisce al Terzo Maestro di Anagni, dopo gli studi di Pietro Toesca, l'attenzione speciale di Roberto Longhi, che lo ritiene il maggiore artista della prima metà del XIII secolo. Fuori di ogni stereotipo, il Terzo Maestro dà vita al racconto e racconta la vita, con un'energia che agita le forme come in una prefigurazione di Soutine.

Chaim Soutine, *Le village*, Orangerie, Parigi

Secondo Maestro di Anagni, *Disgrazie dei Filistei: I topi nelle campagne*, part., cattedrale di Anagni

Dopo Anagni lo ritroviamo nel monastero dei Santi Quattro Coronati, a Roma, dove sembra, come e più che ad Anagni, trasportare sulla superficie murale le immagini di un codice miniato. La figura statuaria della "Vera religione" in abito di guerriera ("religio munda et immaculata") porta sulle spalle il vescovo Agostino sotto un arco di chiara ispirazione islamica. La novità è nello spirito di osservazione di chi, ancora con schemi astratti, guarda la realtà e restituisce vita alla tradizione classica che troveremo esaltata in forme nuove in Pietro Cavallini. Il Terzo Maestro di Anagni è fresco, spontaneo, narrativo. Ritrova Roma e la sua civiltà viva per sfuggire a Bisanzio. Con lui e con il Maestro della Scala Santa in Laterano ha inizio la moderna scuola romana, subito travolta dall'affermazione della scuola toscana con l'opera di Cimabue e Giotto, nuova e vincente avanguardia.

# CAPITOLO IV

# CENTRALITÀ DI ROMA

Jacopo Torriti, *Nozze di Cana*, part., basilica superiore di San Francesco, Assisi

# IL MISTERO DI JACOPO TORRITI

Jacopo Torriti è un mistero, ma il buio sulla sua esistenza (forse fu un frate francescano) è certamente dissolto dalle opere che parlano per lui e mostrano l'intelligenza con cui affronta i temi dello spazio e la regia degli episodi, anticipando le ricerche rivoluzionarie della scuola toscana. Dalla forza del suo impegno deriviamo la considerazione che egli agisce non in solitudine ma con un gruppo di artisti, un vero movimento d'avanguardia rispetto alla tradizione bizantina. Come per ogni buona rivoluzione visiva, esso si prepara negli ultimi anni di un secolo per irrompere nel nuovo, dove si afferma; ed è proprio tra il 1290 e il 1305 che dobbiamo immaginare Torriti attivo insieme ad altri innovatori quali Filippo Rusuti e Pietro Cavallini.

Il teatro privilegiato di questi giovani artisti non è Firenze ma Roma, anche se li troviamo, in fertile dialettica con i toscani – in particolare con Cimabue – ad Assisi. Jacopo Torriti dipinge nella basilica superiore nella fascia più alta alcune storie dell'Antico Testamento e della vita di Cristo. Qui è evidente (in particolare nell'*Annunciazione*, nella *Costruzione dell'arca* e nelle *Nozze di Cana*) una perfetta consapevolezza della tradizione classica, con un risalto che ne annuncia l'imminente e in lui affermata rinascita.

Jacopo Torriti, *Croce mistica tra la Vergine, il Battista e i Santi*, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma

Ma la sua personalità si manifesta a Roma nel mosaico absidale in San Giovanni Laterano del 1291 (di difficile lettura per gli interventi di fine Ottocento) e soprattutto nell'altro grandioso mosaico con *L'Incoronazione della Vergine* nella basilica di Santa Maria Maggiore, firmato e datato 1296. Il suo racconto è una festa, con il doppio trono imbottito dove stanno le regali figure divine e il coro di angeli dalle ali variopinte e i santi con il loro *hortus conclusus*, prati, ruscelli, fiori. Ma anche nelle scene sottostanti, con la *Natività*, la *Dormitio Virginis*, l'*Adorazione dei Magi*, la vitalità creativa anima le composizioni e gli schemi iconografici.

Jacopo Torriti, *Storie di Maria: Incoronazione della Vergine*, basilica di Santa Maria Maggiore, Roma

Torriti indica la strada a Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere. A osservarli nelle chiese romane, questi primi pittori italiani alzano un vento di novità rispetto alla tradizione bizantina. Con il carattere di una vera e propria scuola nella quale l'aulicità e la solennità dei gesti, derivate dalla meditazione sul mondo antico, sembrano, in questa fase, trattenere i protagonisti sulle soglie della modernità.

Jacopo Torriti ad Assisi non era già più bizantino ma neoantico.

Pietro Cavallini, *Giudizio Universale*, part., basilica di Santa Cecilia in Trastevere, Roma

# PIETRO CAVALLINI
# L'ALTRO PADRE
# DELLA PITTURA ITALIANA

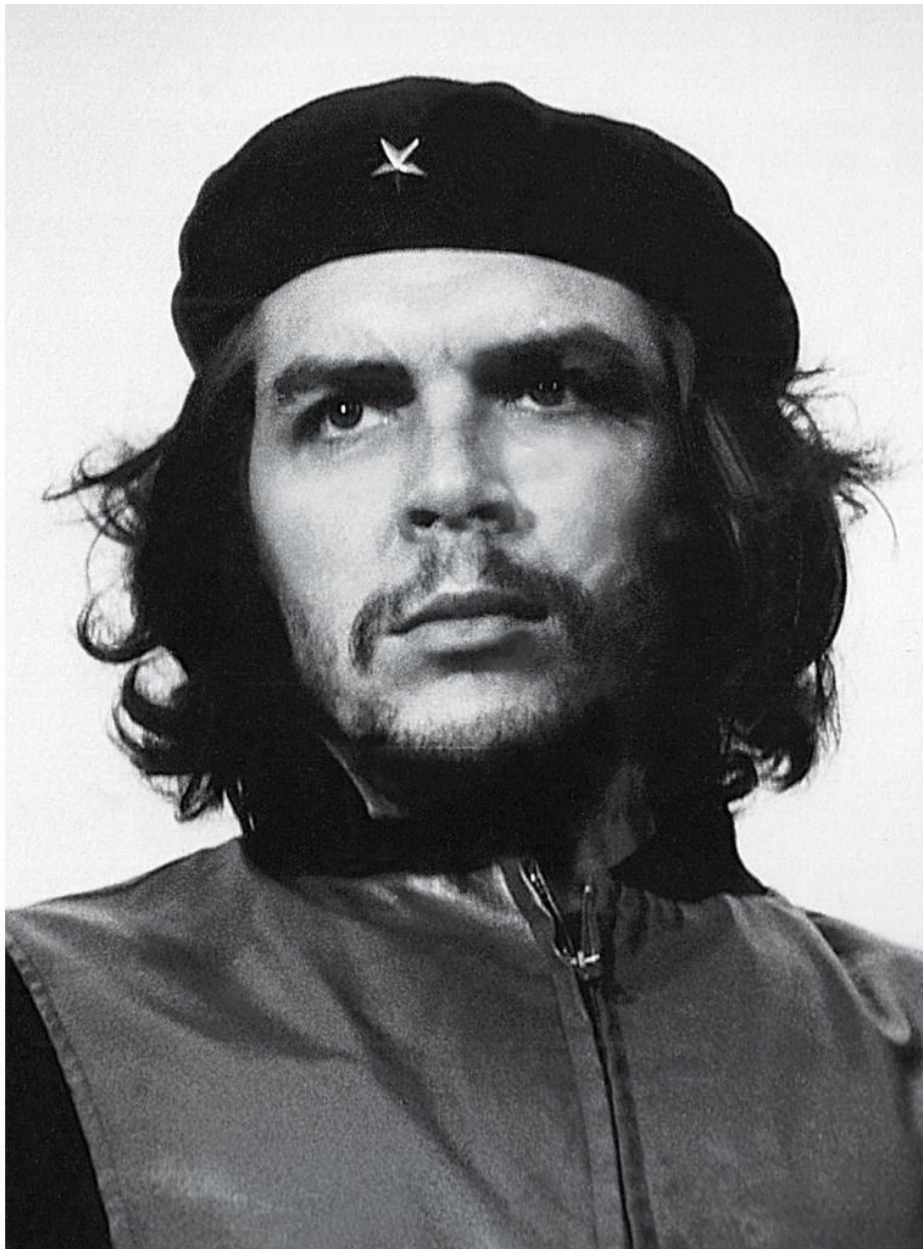
La pittura moderna italiana nasce a Firenze o a Roma? Il primo pittore, come Dante nella letteratura, è Giotto? Oppure è, forse, Pietro Cavallini? Il primato della scuola fiorentina è stabilito da un toscano, allievo di Michelangelo, Giorgio Vasari, che declassò Cavallini a "discepolo di Giotto", stabilendo un anacronismo anagrafico paradossale e creando un pregiudizio storico-artistico sopravvissuto cinque secoli. Ma soltanto in tempi recenti si è incominciato a guardare, con nuova attenzione, a Pietro Cavallini, pittore presente, forse, a fianco di Giotto ad Assisi, a metà strada tra Firenze e Roma. Nato tra il 1240 e il 1250 in un luogo non certo, in alcuni documenti viene definito "pictor romanus". La data di morte andrebbe collocata tra il 1325 e il 1330 a Roma.

Pietro Cavallini vede il mondo con occhi nuovi esattamente come Giotto, e negli stessi anni, forse un poco prima, nei mosaici in Santa Maria in Trastevere e negli affreschi di Santa Cecilia. Qui vediamo un'umanità nuova, un Cristo e gli apostoli che hanno ritrovato la carne, la verità dei volti, il respiro che sembrava sospeso negli affreschi e nei mosaici bizantini. Il *Giudizio universale* che sta sulla controfacciata della basilica di Santa Cecilia è ora mutilato, ma si può raggiungere, attraverso il coro delle suore, la parte alta sopravvissuta con il Cristo fra gli angeli e gli apostoli. È difficile vedere immagini di più palpitante verità. L'umanissimo Cristo, trascrizione moderna del Cristo Pantocratore dei mosaici bizantini, i cherubini incorniciati nelle ali multicolori, come giovani pieni di speranze e di buona volontà. Allo stesso modo gli apostoli sono uomini, nei loro scranni, saliti

dalle strade di Trastevere per trovare posto a fianco del loro comandante, un Cristo che ha le sembianze di Che Guevara, sicuro e quasi sfrontato. Davanti a questi personaggi non si avverte la distanza dalle figure che, di lì a poco, si ritroveranno sui muri di San Francesco in Assisi o della Cappella degli Scrovegni.

Pietro Cavallini, *Giudizio Universale*, part., basilica di Santa Cecilia in Trastevere, Roma

Sarà difficile allora acconsentire al primato della scuola toscana su

quella romana, di Giotto su Cavallini. Sono due coetanei, campioni di modernità, ricchi di umanità che, in apertura del nuovo secolo, mostrano lo spirito dell'arte nuova. La stessa consapevolezza dello spazio che troveremo nella Cappella degli Scrovegni, Cavallini la mostra nei mosaici di Santa Maria in Trastevere dove le figure abitano le architetture e non ne sono l'ornamento, ma le case, le chiese, i luoghi dove gli uomini si muovono. Con Cavallini le case sono case e gli esseri umani corpi che dominano lo spazio. Giotto non farà di più.

Ernesto Che Guevara

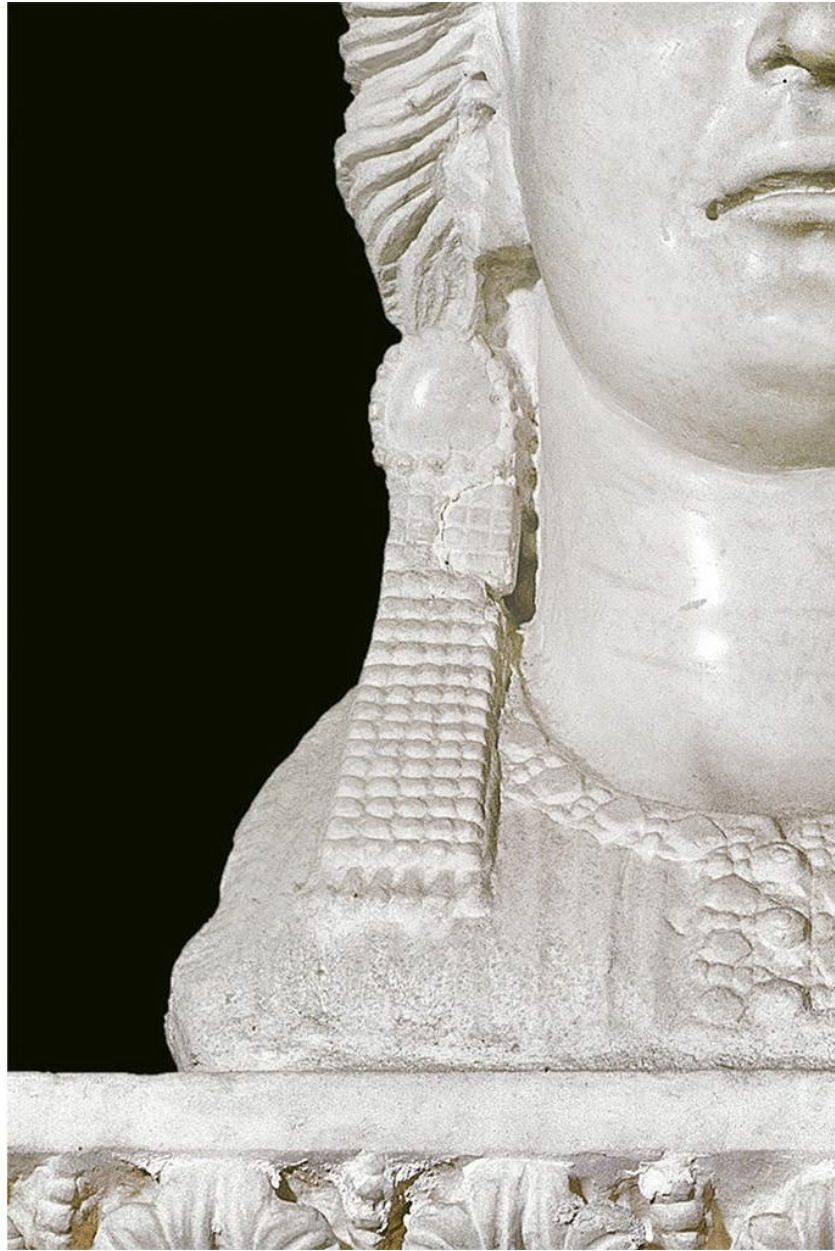
Niccolò di Bartolomeo da Foggia, *Testa di Sigilgaida*, duomo di Ravello

## SIGILGAIDA RUFOLO
## EMBLEMA D'ITALIA

Qui non è più questione d'arte medievale in Meridione. Sigilgaida, come Uta, è una delle donne più fascinose di tutti i tempi, in uno dei luoghi più belli del mondo: Ravello. Se dovessimo riconoscere l'emblema dell'Italia rappresentato in un'opera d'arte, forse dovremmo scegliere lei, la regale Sigilgaida. Ma sarà proprio lei? Di una Sigilgaida abbiamo notizia nel 1179 per aver donato con il marito Sergio Muscettola il portale centrale, a formelle bronzee, di Barisano da Trani per il duomo di Ravello. Ma la Sigilgaida che abbiamo davanti è più giovane, oltre a essere sempre giovane, e meglio si accorda con l'ambone del Vangelo nello stesso duomo opera di Niccolò di Bartolomeo da Foggia, circa cento anni dopo. È difficile dirla di un secolo piuttosto che di un altro. Verrebbe da immaginarla un'opera federiciana, esempio di protorinascimento. Ma la sua compiutezza la fa pienamente rinascimentale con la ieraticità di un idolo bizantino e la perfezione di un busto neoclassico.

Insomma, Sigilgaida è di tutti i tempi, ne sentiamo il corpo caldo sotto la leggera veste di lino con la decorazione di un ricamo sbalzato intorno al collo e sull'abbottonatura. I lunghi orecchini a strascico, d'oro e di pietre preziose (la scultura era policroma), scendono sulle spalle. Sulla testa una corona d'oro, e mirabile, l'acconciatura dei capelli arricciati e ordinatamente pettinati. Chiunque sia, Sigilgaida è regina. Domina. Soltanto Federico II potrebbe starle al fianco. Intanto domina il Museo di Ravello, conservando intatto tutto il suo mistero. È Sigilgaida Rufolo, moglie di Nicola, gentiluomo di corte di Carlo d'Angiò? È un'allegoria della Chiesa? O è una personificazione della città di Ravello, in forma di Fortuna? Nessuno

scultore di quel tempo, neanche tra i più grandi, non Nicola né Giovanni Pisano e neanche Marco Romano o Tino di Camaino, ci ha lasciato un'immagine così viva e vera di una donna di potere che esprime un'analoga e autentica vitalità. Un carattere forte. Come, se da un momento all'altro, dovesse parlare, lusingarci o rimproverarci. Niccolò di Bartolomeo, se ne è l'autore, ha con lei concepito un archetipo che, sul versante dell'espressione del potere, compete con Ilaria del Carretto; con la *Dama del Mazzolino* di Andrea Verrocchio, con la Paolina Borghese di Antonio Canova. Espressioni tutte di un eterno femminino che la pietra rende resistente al tempo. Se si aggiunge che, come nella scultura federiciana, l'artista non vuole perdere la fedeltà fisiognomica, possiamo dire di essere di fronte a una persona anche, nel controllato, severo distacco.

In realtà Sigilgaida è perduta, regina nella nostra mente di un regno senza confini. Possiamo immaginarla a casa sua, nello spazio infinito di Castel del Monte. Ma va bene anche qui, a Ravello, poco lontano da villa Rufolo, rapita dalla musica di Wagner.

Niccolò di Bartolomeo da Foggia, *Testa di Sigilgaida*, part., duomo di Ravello

Anonimo, *Cristo Pantocratore*, abbazia di Sant'Angelo in Formis

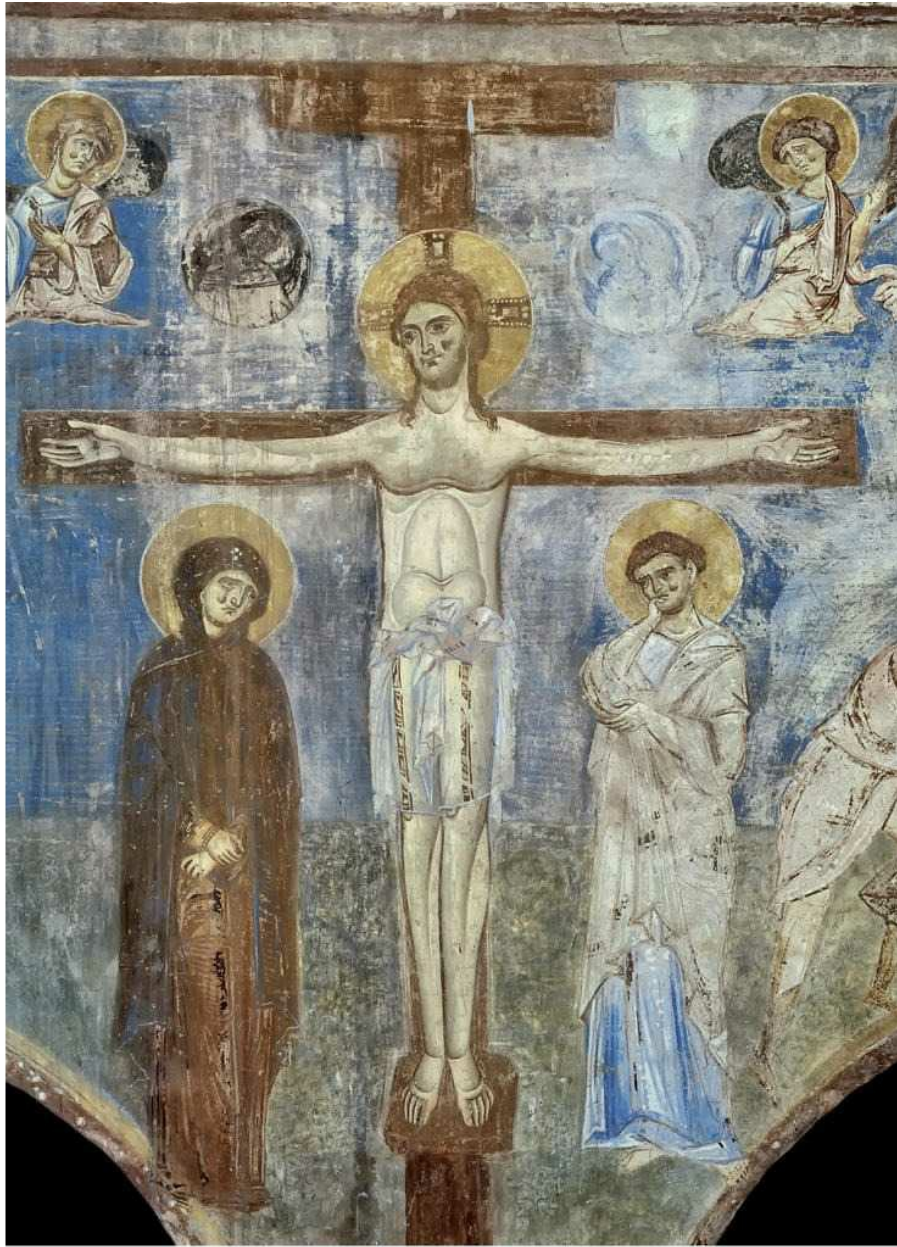
# SANT'ANGELO IN FORMIS
# L'ULTIMO BIZANTINO

Sant'Angelo in Formis, nel circondario di Capua, è uno dei luoghi più numinosi del mondo. L'appartata abbazia dedicata a san Michele Arcangelo sta sul declivio del monte Tifata, dove un tempo vi era un santuario dedicato a Diana. Del primitivo edificio la chiesa ripete la pianta con l'aggiunta delle absidi. Dopo diverse vicissitudini architettoniche, è l'abate Desiderio da Montecassino a ricostruire la basilica e a volerla interamente decorata di affreschi che rappresentano il più antico e il più importante ciclo di pittura moderna (o, per meglio dire, protomoderna) dell'Italia meridionale.

Anonimo, *Cristo Pantocratore con i simboli degli Evangelisti, gli Arcangeli, l'Abate Desiderio e San Benedetto*, abbazia di Sant'Angelo in Formis

Superata l'originale facciata a cinque arcate con colonne e capitelli di recupero, certamente provenienti dal santuario pagano, si entra nel vano della chiesa a pianta basilicale, con tre navate e senza transetto. Ispiratore del sorprendente ciclo di affreschi che ci accoglie è l'abate Desiderio, ritratto nell'abside mentre dona il modello della chiesa a Cristo. L'ispirazione iconografica trova riscontri in miniature di codici conservati nell'abbazia di Montecassino. I soggetti sono i consueti derivati dal Nuovo Testamento, disposti su due registri. Soltanto la *Crocifissione* e l'*Ascensione* occupano uno spazio doppio. Nelle navate laterali si sviluppano le storie dell'Antico Testamento, nella controfacciata vediamo il Giudizio universale, nell'abside centrale il Cristo in trono fra i quattro evangelisti. Nei mosaici siciliani avevamo visto un analogo programma iconografico di evidente ispirazione bizantina. Gli iconologi osservano che a Sant'Angelo in Formis la disposizione è invertita, è anomala. A partire dalla prima basilica di San

Pietro, come anche a Monreale, gli episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento erano disposti nella navata centrale. A Sant'Angelo in Formis l'Antico Testamento nelle navate laterali sembra volersi connotare come "ombra del nuovo" dispiegato, in più vasto spazio e in piena luce, nella navata centrale. Particolarmente espressivo è il *Cristo Pantocratore*, dominante sul trono nella sua maestà, al centro del catino absidale. L'inespressività dei volti è compensata dall'energia dei corpi mossi, come in un ritmo di danza, dalla vivacità dei colori, dalla presenza non solo figurativa degli angeli. Chi entra nella basilica di Sant'Angelo in Formis avverte di essere in un'inattesa condizione d'estasi, che neppure nei grandi cicli degli Scrovegni e di Monreale avverte.

In Sant'Angelo in Formis si sta nello spazio degli angeli, fuori dai rumori del mondo e nel presagio della dimensione celeste. Ci si distacca dalla condizione corporea e si vede con gli occhi della mente. Senza alcuna ambizione di creare un linguaggio nuovo, il pittore di Sant'Angelo in Formis è l'ultimo grande e consapevole pittore bizantino.

Anonimo, *Crocifissione*, abbazia di Sant'Angelo in Formis

Pietro Cavallini, *Storie di Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Agnese*, part., chiesa di Santa Maria Donnaregina, Napoli

# PIETRO CAVALLINI
# A NAPOLI

Del grande pittore romano Pietro Cavallini, come di Giotto, abbiamo testimonianza anche a Napoli. E anzi, uno dei rari documenti essenziali per la sua biografia è conservato all'Archivio nazionale di Napoli ed è pertinente alla sua attività. Infatti, Carlo II d'Angiò il 10 giugno 1308 accredita un pagamento annuo di quaranta once d'oro a Cavallini, "de Roma pictor". La sua statura artistica, come abbiamo visto, è stata diminuita dal pregiudizio vasariano che vuole l'arte moderna nata a Firenze. Così, Vasari considera Cavallini discepolo di Giotto. Queste fonti o pseudo fonti contrastano con l'evidenza. Imponente, infatti, è l'opera di Cavallini, manifesto il suo superamento della tradizione bizantina attraverso l'esaltazione di elementi classici. Non con spirito archeologico, ma come viva ispirazione di una nuova *humanitas* in coerenza con Arnolfo di Cambio e i Cosmati.

L'impegnativa opera di modernizzazione delle chiese romane – a San Paolo, a Santa Maria in Trastevere e a Santa Cecilia e anche a San Pietro e a San Francesco a Ripa – si interrompe nel 1305 con l'esilio avignonese dei papi. Ed ecco allora cominciare la stagione napoletana di Cavallini, chiamato per chiara fama da Carlo d'Angiò. In uno dei principali monumenti angioini, Santa Maria Donnaregina, ricostruita per volontà di Maria d'Ungheria a partire dal 1307, Cavallini con la sua scuola dipinge sulla controfacciata il *Giudizio universale* e gli *Apostoli* e i *Profeti* nella parte alta del presbiterio. In questa imponente impresa, egli fu certamente regista, appassionato e appassionante insegnante di giovani allievi che ne trasferirono il magistero anche nel duomo di Napoli (Cappella degli

Illustrissimi), in Sant'Antoniello e ancora a Ravello e ad Amalfi. Quella che Pietro Cavallini impagina nel coro delle monache è, infatti, una parete insieme didattica e didascalica: racconta storie, ma insegna anche come esse debbano vivere nello spazio e contribuisce alla definizione dell'architettura, secondo uno schema strutturale che pochi anni prima Giotto aveva esemplificato nella Cappella degli Scrovegni, a partire dal basamento in finto marmo con le *Virtù* e i *Vizi*. Architettura dipinta.

In diverso modo, anche la scansione delle storie di Donnaregina è architettura, è uno spaccato narrativo come se ci fosse consentito di vedere dall'esterno gli ambienti interni di un'architettura razionalista. Cavallini imposta la griglia, lo schema compositivo entro il quale si esercitano gli allievi. Da Roma Cavallini porta a Napoli quello che Giotto da Padova porta a Firenze.

Pietro Cavallini, *Due profeti,* chiesa di Santa Maria Donnaregina, Napoli

Roberto d'Oderisio, *Crocifissione*, part., Museo diocesano, Salerno

## ROBERTO D'ODERISIO
## L'ITALIA UNITA

Ciò che Giotto non fu e non fece a Napoli, se non per quello che possiamo capire dai frammenti superstiti in Santa Chiara, ci dice l'opera pur essa incompleta e frammentaria di Roberto d'Oderisio, operoso nella seconda metà del XIV secolo e quindi non in rapporto diretto con il maestro ma, più probabilmente, per quel che vediamo negli affreschi dei *Sacramenti* in Santa Maria Incoronata a Napoli, con Maso di Banco.

La firma di Roberto si ha, nel suo primo tempo, sulla *Crocifissione* della chiesa di San Francesco a Eboli, ora nel Museo diocesano di Salerno. Un'altra sua *Crocifissione* è nel duomo di Amalfi e altri affreschi nella chiesa di San Giovanni del Toro a Ravello. E a lui sono riferibili la *Madonna dell'Umiltà* della chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli e la *Crocifissione* di Capodimonte. Suoi anche gli affreschi nel sepolcro di Carlo d'Angiò nella chiesa di Santa Chiara. Nella piena maturità egli affresca, con notevole sapienza compositiva e limpida organizzazione spaziale, le storie bibliche, il *Trionfo della Chiesa* e i *Sacramenti* in Santa Maria Incoronata, importante documento della varietà di conoscenze e stimoli di Roberto d'Oderisio che mostra di rielaborare, oltre a quelle di Giotto, le idee di Simone Martini e dei Lorenzetti.

Roberto d'Oderisio, *Madonna dell'Umiltà*, Museo di Capodimonte, Napoli

Il prestigio di questo pittore curiale ma anche essenziale – se sono suoi la *Madonna e Cristo dolente* e il *San Giorgio e la Maddalena* in dittico, divisi tra Londra e New York – è confermato, oltre che dall'evidenza dell'opera, nella sua esplicita e classica solennità, da un documento datato 1° febbraio 1382, con cui Carlo III di Durazzo lo nomina suo familiare con sede nella reggia e primo pittore di corte "et de regio hospitio et in magistrum pictorem regium" con lo stipendio di trenta once annue. Insomma un grande artista del Trecento. L'Italia è unita. Negli stessi anni in cui Altichiero di Zevio e Giusto de' Menabuoi parlano la lingua di Giotto a Padova, Roberto parla la stessa lingua, nel suo stile aulico, a Napoli.

Roberto d'Oderisio, *Crocifissione*, Museo diocesano, Salerno

# CAPITOLO V

# LA NASCITA DELLA PITTURA MODERNA

Giotto, *Incontro tra Gioacchino e Anna,* part., Cappella degli Scrovegni, Padova

# GIOTTO
# LA RIVOLUZIONE

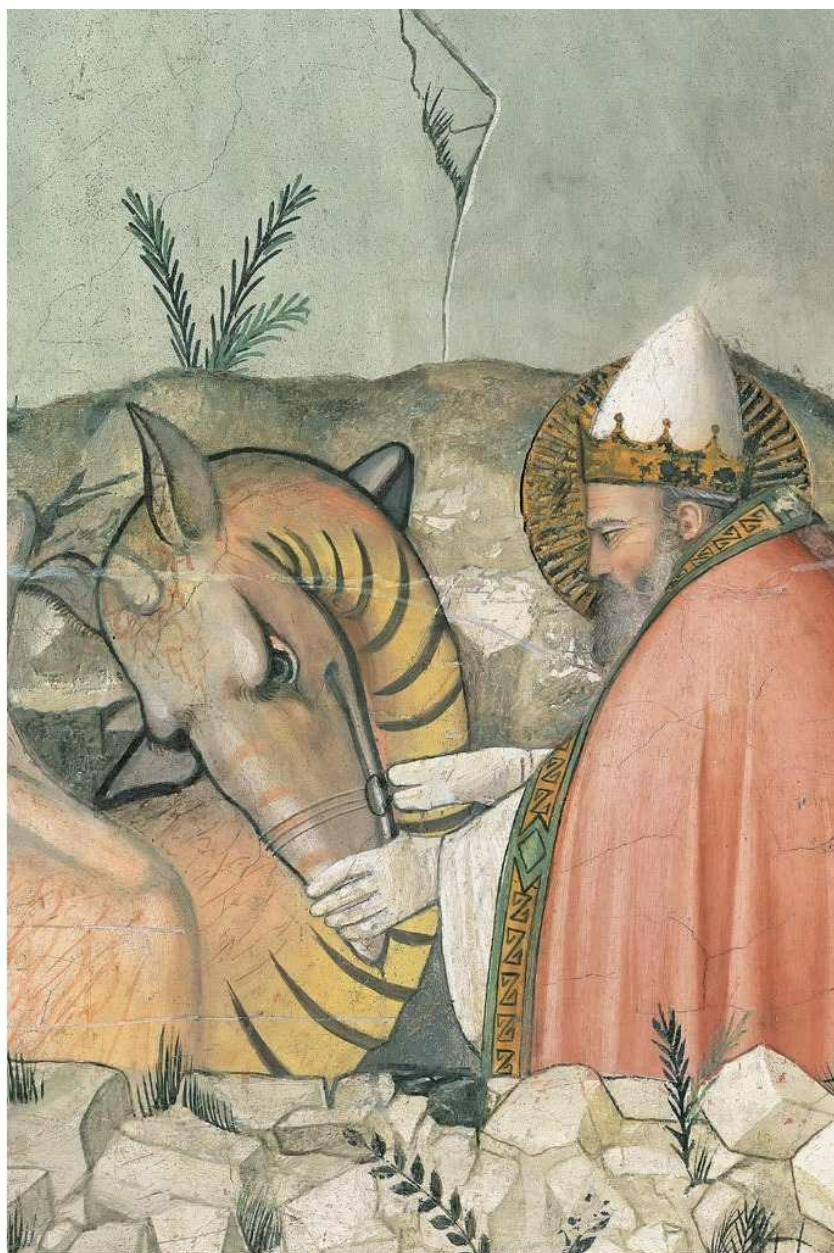
A Padova, Giotto racconta. È la prima volta che un pittore non procede per luoghi comuni, stabiliti da una lunga tradizione figurativa, quella bizantina, ma sembra osservare, o immaginare, quello che la realtà dimostra. E così eccolo davanti alla porta di una città.

È la Porta aurea, l'entrata di Gerusalemme. Giotto la immagina con le due torri di guardia, con le finestre aperte contro il cielo e i soldati nascosti dietro le feritoie. L'arco è propriamente dorato e, sopra il ponte che consente l'accesso sul fossato intorno alle mura, si incontrano un uomo e una donna. Lui, Gioacchino, viene da lontano, accompagnato da un pastore che lo aveva visitato nel deserto; lei, Anna, lo accoglie con una dolcezza che si manifesta nei gesti. Mai prima l'amore coniugale era stato rappresentato in modo così persuasivo, come nell'atto del bacio fra i due sposi, un bacio che sembra fare di due un solo volto. E mai fu più tenero il gesto di Anna, che con una mano carezza la barba, con l'altra avvicina la testa di Gioacchino alla propria, mentre lui le posa una mano sulla spalla, assecondando la fusione dei corpi sotto gli ampi paludamenti delle vesti. Unione e riunificazione indicano i loro gesti, pieni di delicati affetti.

Giotto, *Incontro tra Gioacchino e Anna*, part., Cappella degli Scrovegni, Padova

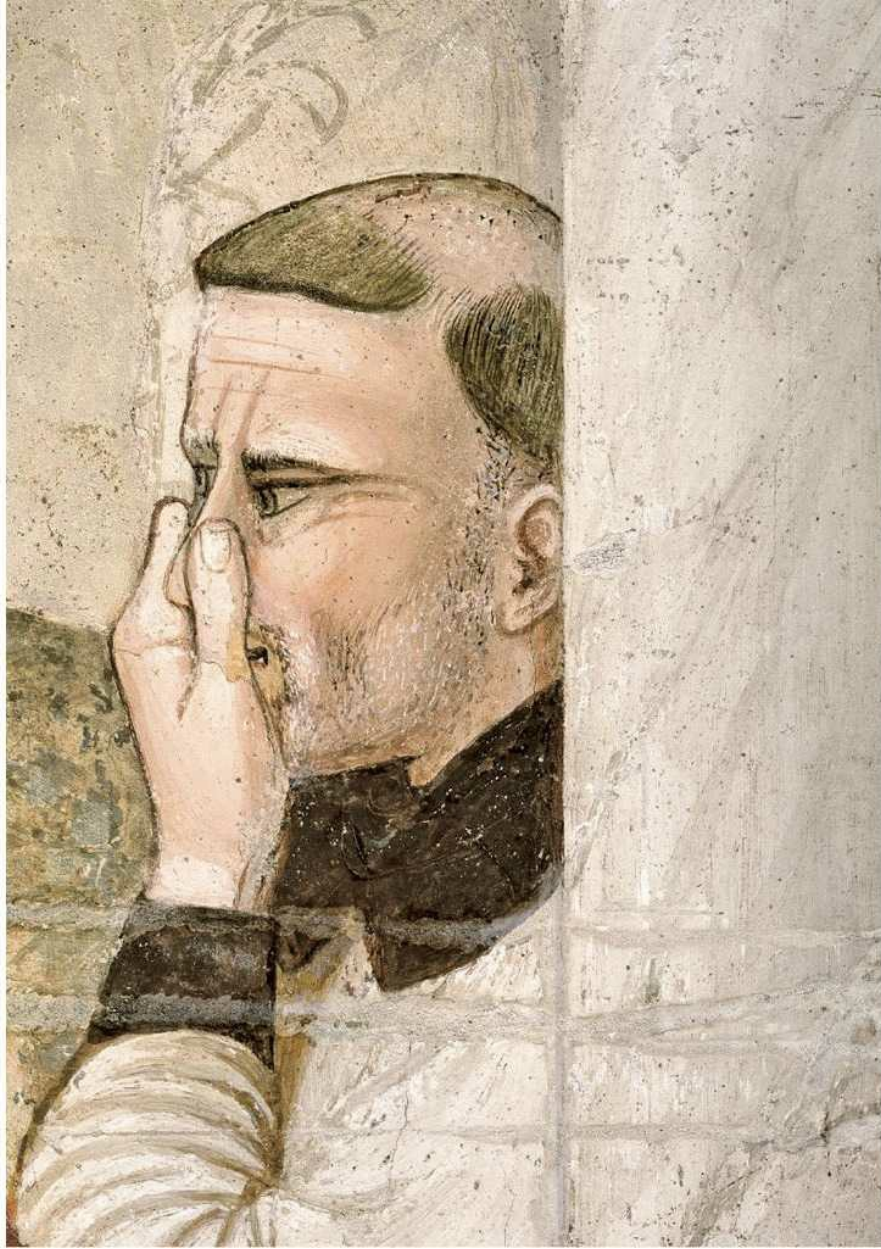
Alle loro spalle, cinque donne elegantemente vestite, quattro delle quali sorprese, esultanti, partecipi, e una distratta, con la testa girata dall'altra parte e il volto per metà coperto dal velo nero. Indispettita: forse una vedova alla quale è precluso il momento di felicità che i due coniugi esprimono.

Psicologia, introspezione, recitazione, euforia: tutto esprime questo

affresco di Giotto a Padova. Un affresco con cui si apre il XIV secolo, verso il 1303-4, quando Enrico Scrovegni chiama Giotto, già arrivato a Padova per i francescani, per dipingere la cappella della propria casa. L'impresa non era soltanto per la sua famiglia, ma per la città, secondo il principio: "Non nobis, domine, non nobis". Giotto descrive con i fatti le emozioni che li accompagnano, gli stati d'animo, le delicatezze e il rimpianto.

Maso di Banco, *Storie di San Silvestro: Il santo resuscita i due maghi*, part.,
basilica di Santa Croce, Firenze

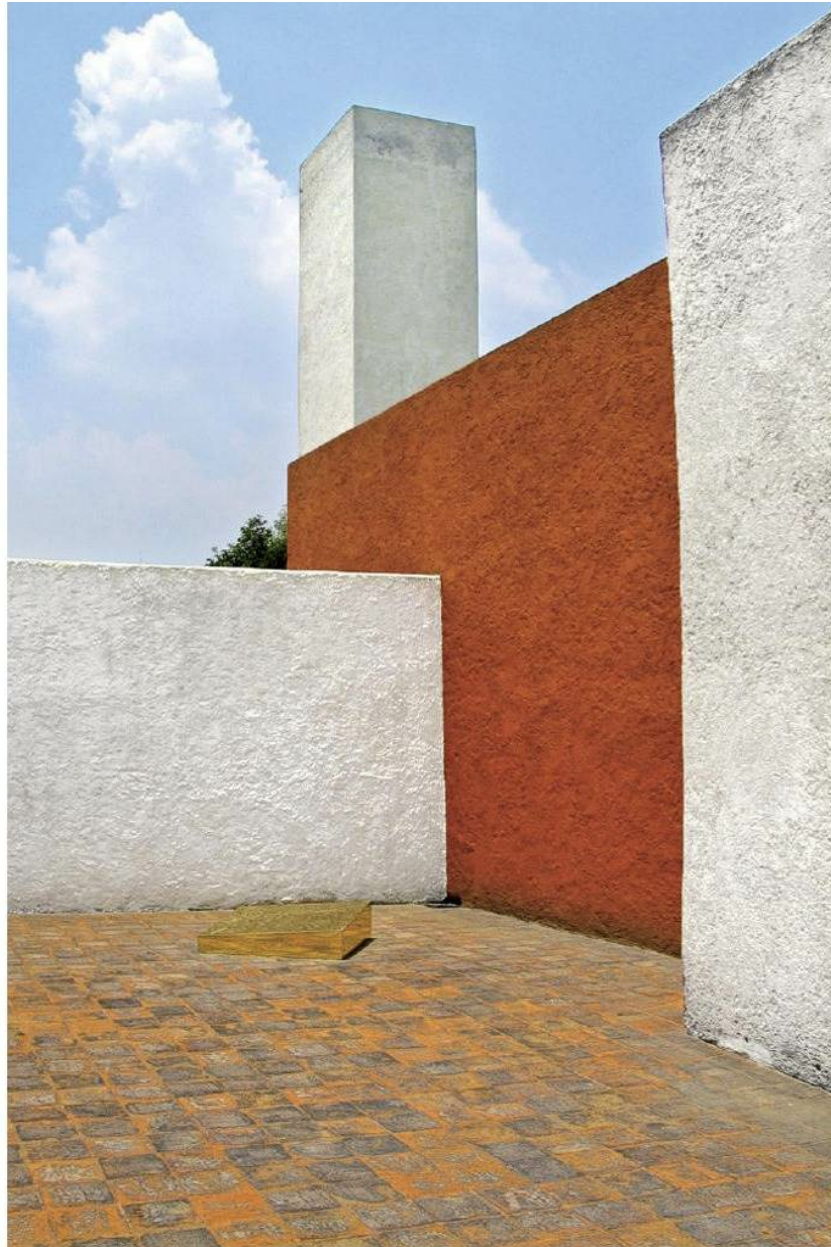
# MASO DI BANCO
# AL FIANCO DI GIOTTO

La rivoluzione giottesca anima gli artisti che a Padova come a Firenze applicano le forme del maestro a nuove storie, a nuovi racconti. Tra i più radicali interpreti del nuovo linguaggio c'è il fiorentino Maso di Banco la cui attività inizia al fianco del maestro ad Assisi.

Si sa poco di lui, ma è documentata la sua presenza nella basilica di Santa Croce a Firenze nella Cappella Bardi di Vernio.

Maso di Banco, *Storie di San Silvestro: Il santo resuscita i due maghi*, part., basilica di Santa Croce, Firenze

Morto da poco Giotto, Maso intende una geometria arcana procedendo come un artista astratto, sia nelle larghe campiture cromatiche sia nelle geometrie dello spazio, con effetti scenografici che sono perfettamente corrispondenti alla poetica metafisica di De Chirico che certamente s'ispira a Maso. Questo rispecchiamento ci suggerisce la modernità di Maso tra spazi teatrali e astrazioni formali. Pittore con lo spirito dell'architetto, egli è

certamente osservato anche da Barragán, l'architetto messicano le cui geometrie policrome rappresentano un'altra deriva metafisica. Se ne ha prova evidente nell'affresco con il miracolo di san Silvestro in Santa Croce a Firenze.

L'affresco illustra san Silvestro che resuscita due maghi. Sulla sinistra il santo chiude le fauci del drago che minacciava la città di Roma.

Luis Barragán, *Casa Barragán*, Città del Messico

Al centro lo si vede mentre resuscita i due maghi che aveva

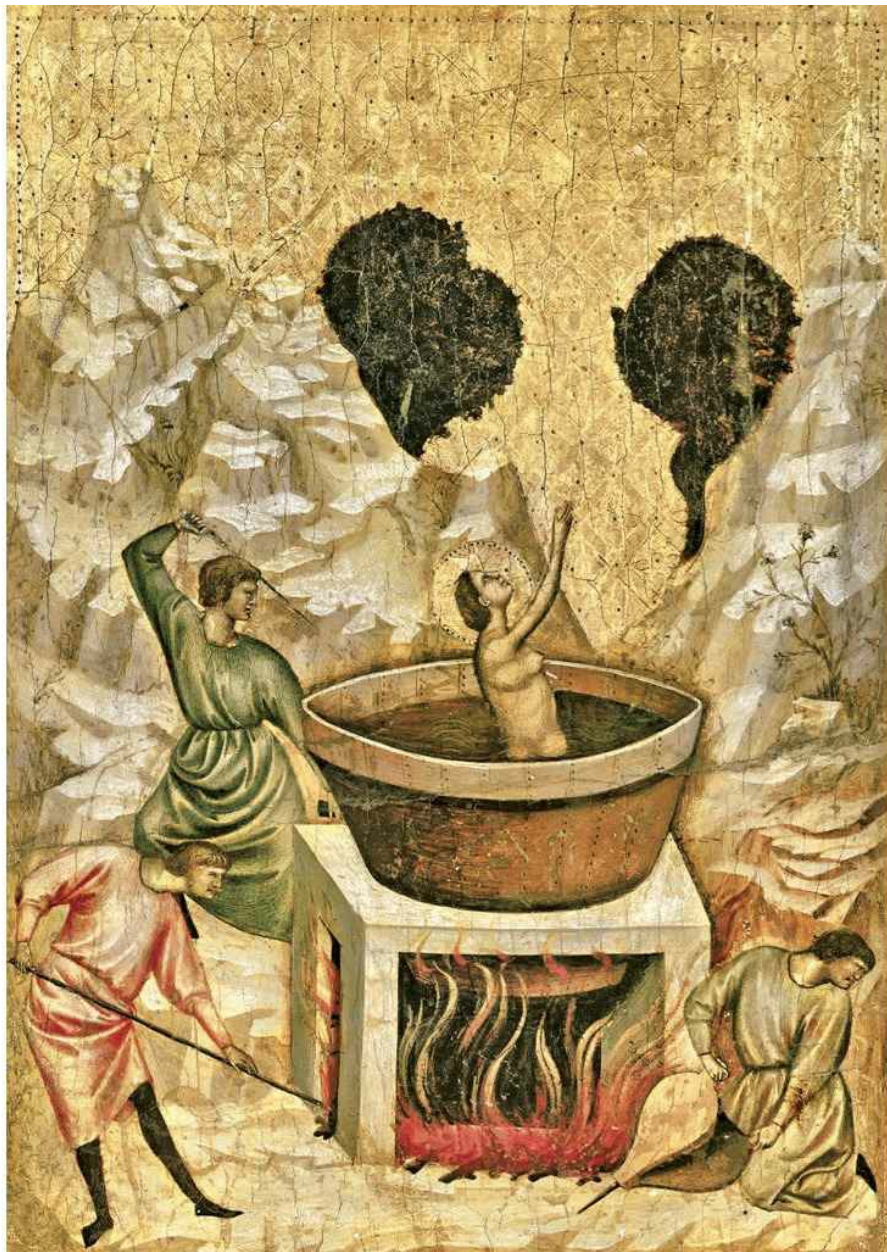
precedentemente fatto morire. Da questo miracolo l'imperatore Costantino comprende la santità del vescovo che gli impartisce il battesimo e lo salva dalla lebbra.

I limpidi colori delle architetture e la luce che li esalta trasferiscono la storia nella dimensione della favola.

Giorgio de Chirico, *La Maladie du Général*, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut

La semplificazione insegnata da Giotto è interpretata in modo radicale

da Maso, con assoluta coerenza: spazio e azione obbediscono a leggi squisitamente teatrali, in una perfetta regia.

Maso di Banco, *Storie di San Silvestro: Il santo resuscita i due maghi*, basilica di Santa Croce, Firenze

Maestro di Santa Cecilia, *Santa Cecilia e storie della sua vita*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

## MAESTRO DI SANTA CECILIA
## VERTIGINE GEOMETRICA

La varietà e la ricchezza delle esperienze toscane sono testimoniate da numerosi artisti di altissimo livello, non di rado anonimi. Ad esempio, nell'ambito di Duccio di Buoninsegna, quindi in area senese, il Maestro di Badia Isola o, in aerea pisana, il Maestro di San Martino. Autori sapidi e di forte personalità, fra i quali, aulico, nobile e solenne, merita particolare attenzione un altro grande anonimo: il Maestro di Santa Cecilia.

Questo sorprendente artista, all'origine della moderna arte italiana, prende il nome da una pala d'altare proveniente dalla chiesa di Santa Cecilia a Firenze, distrutta da un incendio nel 1304. La tavola è oggi agli Uffizi, ed è particolarmente notevole per la sua precocità, essendo precedente agli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova e stilisticamente affine agli affreschi più antichi attribuiti a Giotto nella basilica di San Francesco ad Assisi.

Al Maestro di Santa Cecilia sono attribuiti anche il primo episodio e gli ultimi tre del ciclo di San Francesco ad Assisi. Il dipinto eponimo, dominato dall'immagine della santa, e concordemente le affini *Storie di San Francesco* mostrano una propensione all'architettura anche maggiore che in Giotto. Con particolare approfondimento, il Maestro di Santa Cecilia si applica alla definizione dello spazio, negli esterni dominato da composizioni fantastiche di ispirazione classica, mentre gli interni già rivelano, in modo incredibilmente premonitore, l'intuizione della prospettiva. Un ordine arcano governa le *Storie di Santa Cecilia* negli otto riquadri, che con equilibrata geometria affiancano l'immagine della santa, assisa su un trono che dà il ritmo alle storie laterali in una vertigine geometrica come un largo

musicale.

Musicale la pittura del Maestro di Santa Cecilia, come lo stesso soggetto – la patrona della musica – richiede. E l’osservazione dei singoli episodi tra calcolate simmetrie nei formidabili spaccati degli interni lascia intendere il peculiare percorso dell’arte fiorentina che da Giotto e dal Maestro di Santa Cecilia, passando per Maso di Banco, e Bernardo Daddi e Domenico Veneziano, porta alla compiuta coscienza della prospettiva per via matematica, conquistata da Paolo Uccello e da Piero della Francesca. Ecco: alla luce della pala di Santa Cecilia possiamo definirne l’anonimo autore un Piero della Francesca del Trecento.

Maestro di Santa Cecilia, *Santa Cecilia e storie della sua vita*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

Maestro di Santa Cecilia, *Santa Cecilia e storie della sua vita*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

Maestro di Santa Cecilia, *Santa Cecilia e storie della sua vita*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

Maestro di Santa Cecilia, *Santa Cecilia e storie della sua vita*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

Maestro di Santa Cecilia, *Santa Cecilia e storie della sua vita*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

Maestro di Santa Cecilia, *Santa Cecilia e storie della sua vita*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

Maestro di Santa Cecilia, *Santa Cecilia e storie della sua vita*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

Maestro di Santa Cecilia, *Santa Cecilia e storie della sua vita*, Galleria degli Uffizi, Firenze

Bernardo Daddi, *Trittico di Ognissanti*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

# BERNARDO DADDI
## L’ORDINATORE DI GIOTTO

Se, come vedremo, Pietro Lorenzetti esce dall’ambiente di Siena per trovare nuovi stimoli, a Firenze Bernardo Daddi, fedele e devoto allievo di Giotto, soprattutto durante gli anni della maturità del maestro, osserva con curiosità i suoi colleghi senesi, attenti ai particolari e alle sofisticate eleganze grafiche. Così matura un linguaggio particolarmente sofisticato riuscendo a essere originale anche in opere di piccolo formato, trittici e anconette di committenza privata. È del 1328 il *Trittico di Ognissanti*. Subito dopo lo troviamo nella basilica di Santa Croce con il *Martirio di Santo Stefano* e il *Martirio di San Lorenzo* nella Cappella Pulci-Bernardi. Rimane poi attivo nelle principali chiese fiorentine di Santa Maria Novella, Orsanmichele e Santa Maria del Carmine.

Daddi era già attivo nel 1319, ma il suo volto si mostra soltanto nel 1328 con il *Trittico di Ognissanti*, ed è il volto di una controfigura di Giotto. L’allievo non vuole inventare ma perfezionare. Per intenderlo, si può accostare il suo *San Lorenzo* della Pinacoteca di Brera al *Santo Stefano* di Giotto della Fondazione Horne. Daddi tenta di approfondire il volume del volto e il rilievo dei capelli intorno alla tonsura, ma è irresistibilmente attratto dai ricami della veste nel tentativo di rendere più sontuoso ciò che Giotto aveva voluto essenziale.

Bernardo Daddi, *Trittico di Ognissanti,* Galleria degli Uffizi, Firenze

Solennità e compostezza Daddi le deriva da Giotto. Nel *Trittico di Ognissanti*, la delicata e mesta Madonna tiene il bambino seduto e statuario, come su un trono, evitando ogni effusione, ogni confidenza. Fortissimo è in questo artista il rispetto per la liturgia, un rispetto che sembra rivelare nostalgia del mondo bizantino, tradotto però in una lingua moderna. Egli appare come l'ordinatore delle invenzioni di Giotto depurate da ogni pulsione, contenendo la prevalenza dei sentimenti umani sulle virtù cristiane.

Bernardo Daddi, *San Lorenzo*, Pinacoteca di Brera, Milano

Giotto, *Santo Stefano,* Fondazione Horne, Firenze

Daddi si affida il compito di riadattare il linguaggio di Giotto alle esigenze della nuova società fiorentina e di esprimerlo in grandi cicli di affreschi misurati e composti e in opere di piccole dimensioni, trittici e altaroli per destinazioni domestiche continuando, con ortodossia, a far vivere la lezione del suo grande maestro.

# CAPITOLO VI

# LA RESISTENZA DI SIENA

Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, part., Museo del duomo, Siena

# DUCCIO DI BUONINSEGNA
# IL PIÙ GRANDE
# DEI BIZANTINI

Mentre Roma e Firenze, con Pietro Cavallini e con Giotto, indicano due strade per uscire dalla tradizione bizantina e andare verso l'uomo ritrovato, Duccio di Buoninsegna, non meno grande dei due colleghi, non vuole chiudere con l'imperitura tradizione bizantina, bensì celebrarla fino all'esaltazione di modelli, di iconografie, di riti per i quali non è previsto rinnovamento, trattando una materia che si vuole eterna e per la quale al pittore si chiede una sempre maggiore perfezione.

Duccio, senese, si prefigge di essere il primo e il più grande, non l'ultimo, dei pittori bizantini, quello che perfeziona con una straordinaria vivezza pittorica gli schemi infinite volte collaudati.

La sua *Maestà*, dipinta su due lati, non è solo l'esaltazione del momento più alto e solenne della natura divina della maternità, ma una vera e propria enciclopedia della tradizione iconografica cristiana. Duccio non ha bisogno d'inventare immagini nuove, di trasformare l'iconografia attraverso una vera, calda, umanità. Egli si limita a osservare con più meticolosa attenzione, e con il compiacimento di un miniatore, i particolari mille volte ripetuti dai maestri bizantini, e a farli scintillare attraverso l'interpretazione personale: una partecipazione così intensa da attribuire all'esperienza mistica, proprio attraverso l'orgoglio della ripetizione, un personalissimo accento.

Duccio non cerca l'uomo, né emozioni e sentimenti umani; cerca piuttosto l'esaltazione del pensiero divino nella forma perfetta, anzi, nel perfezionamento della forma cui egli aspira, per maggior gloria di Dio. La

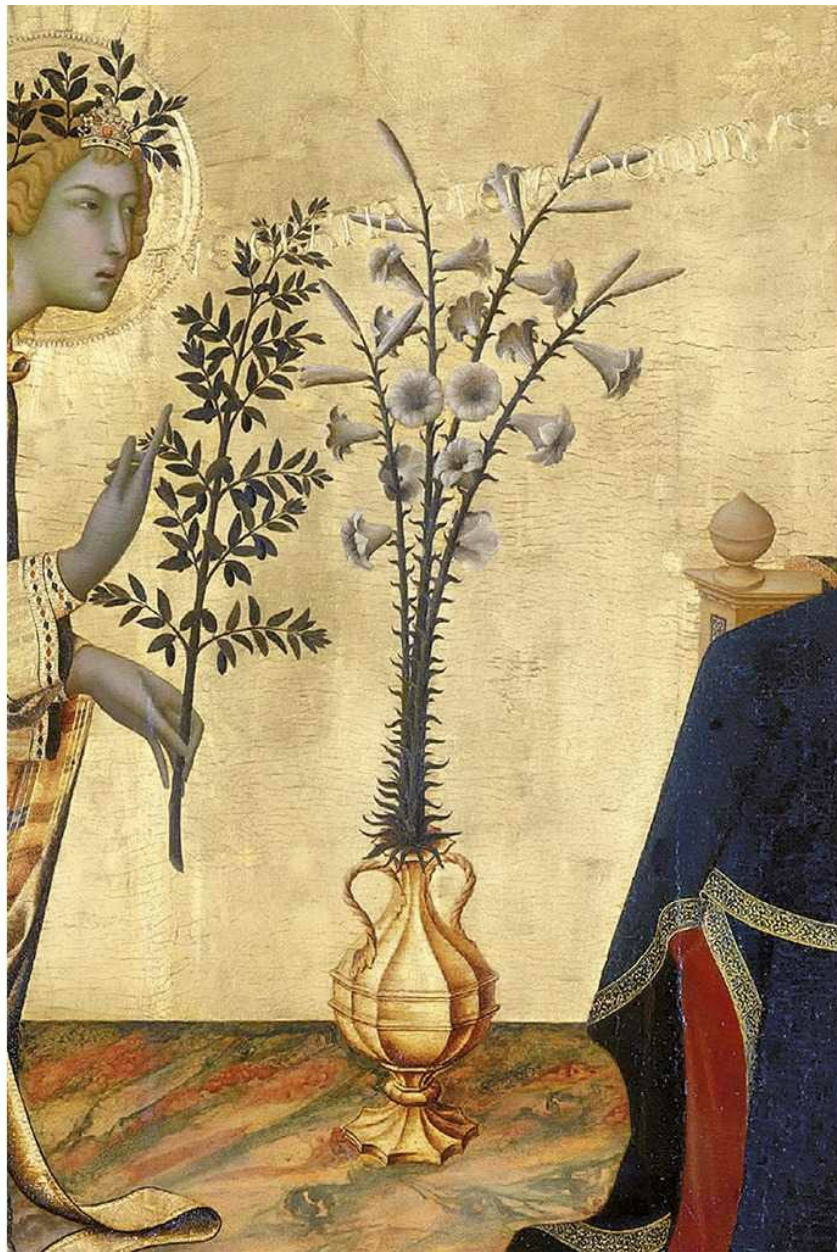
sua *Maestà* non è soltanto una regina, come sarà in Giotto, ma la più fedele riproduzione della natura sacra della madre di Dio, icona suprema. Così Duccio è certo di ritrovarla in Paradiso, anziché nell'umanizzazione che la farà essere semplicemente madre in Giotto o in Ambrogio Lorenzetti.

Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, part., Museo del duomo, Siena

Ciò che lo spirito moderno chiede deve sembrare a Duccio una diminuzione di spiritualità, una riduzione di sacralità. La sua pittura, appunto, consacra, non illustra o umanizza. La sua pittura divinizza la

maternità. E anche il racconto, la storia della vita di Cristo, l'entrata in Gerusalemme così come la crocifissione, non sono narrazioni, non evocano *pathos*: sono cerimonie che ricordano vicende umane trasfigurate nella luce di Dio. Tutto ciò che è umano – la gioia e il dolore, che saranno la sostanza della modernità – non gli interessa, perché ciò che è accaduto al Signore non può essere misurato con i sentimenti e le emozioni degli uomini, che pure possono reinterpretare ciò che è toccato a Gesù come una storia umana, la storia di un uomo. Ma Duccio sa che quell'uomo è Dio e che la sua esperienza è unica ed esemplare. Questa è la grande lezione della tradizione bizantina, che egli può far risplendere fino a trasfigurarla, ma senza mai cambiarne le ragioni di fondo, ragioni che rappresentano, ancor prima che una tradizione pittorica, un'estetica.

In questo, oltre che un pittore Duccio è anche un filosofo, e ciò lo rende così diverso e così astratto rispetto a Giotto e a Cavallini. Due mondi, due visioni distinte e inconciliabili, ma una sola idea. Per l'uno: trovare l'uomo attraverso Dio; per l'altro: trovare Dio attraverso l'uomo.

Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, Museo del duomo, Siena

Simone Martini, *Annunciazione*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

# SIMONE MARTINI
# SUBLIME ASTRAZIONE

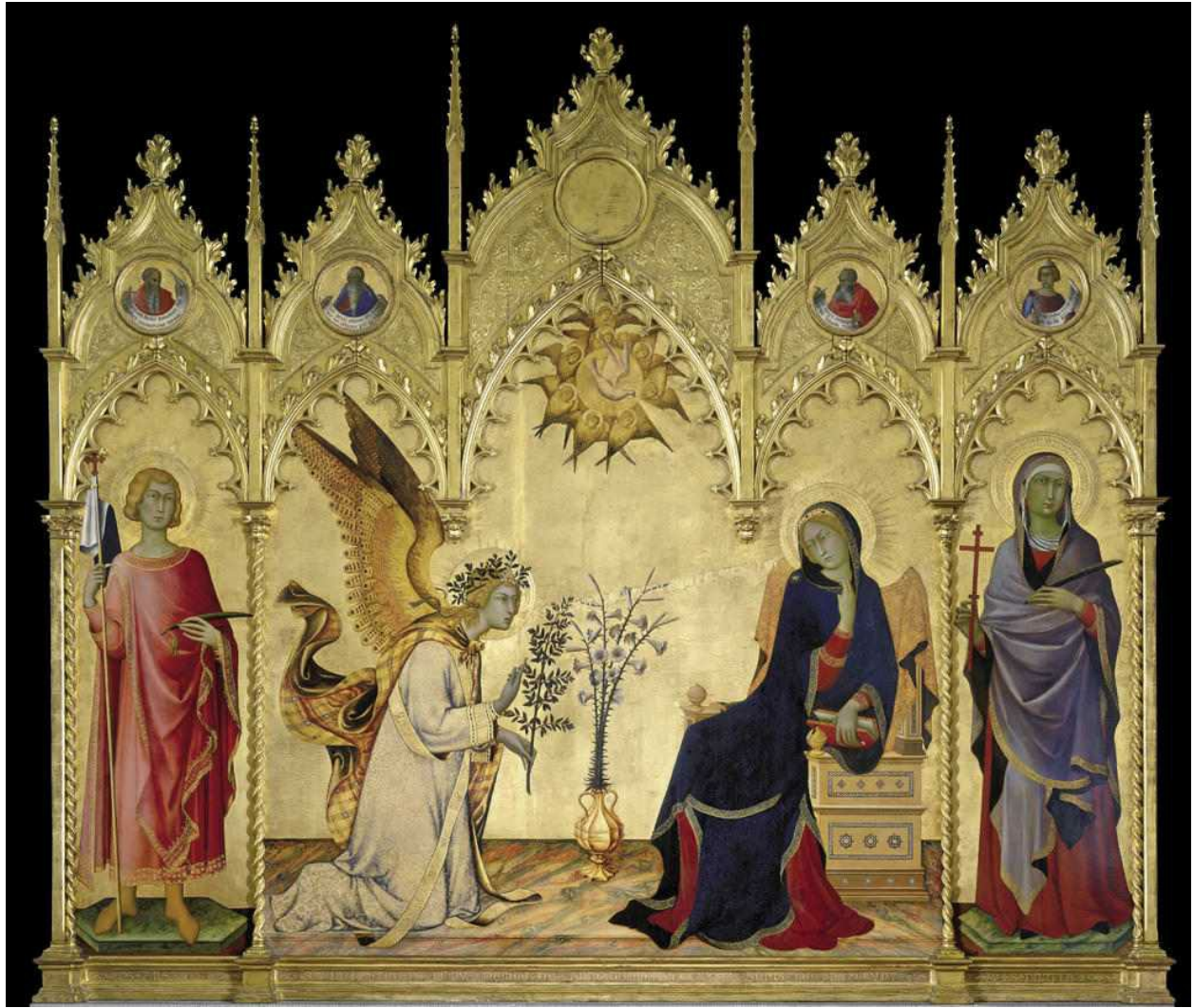
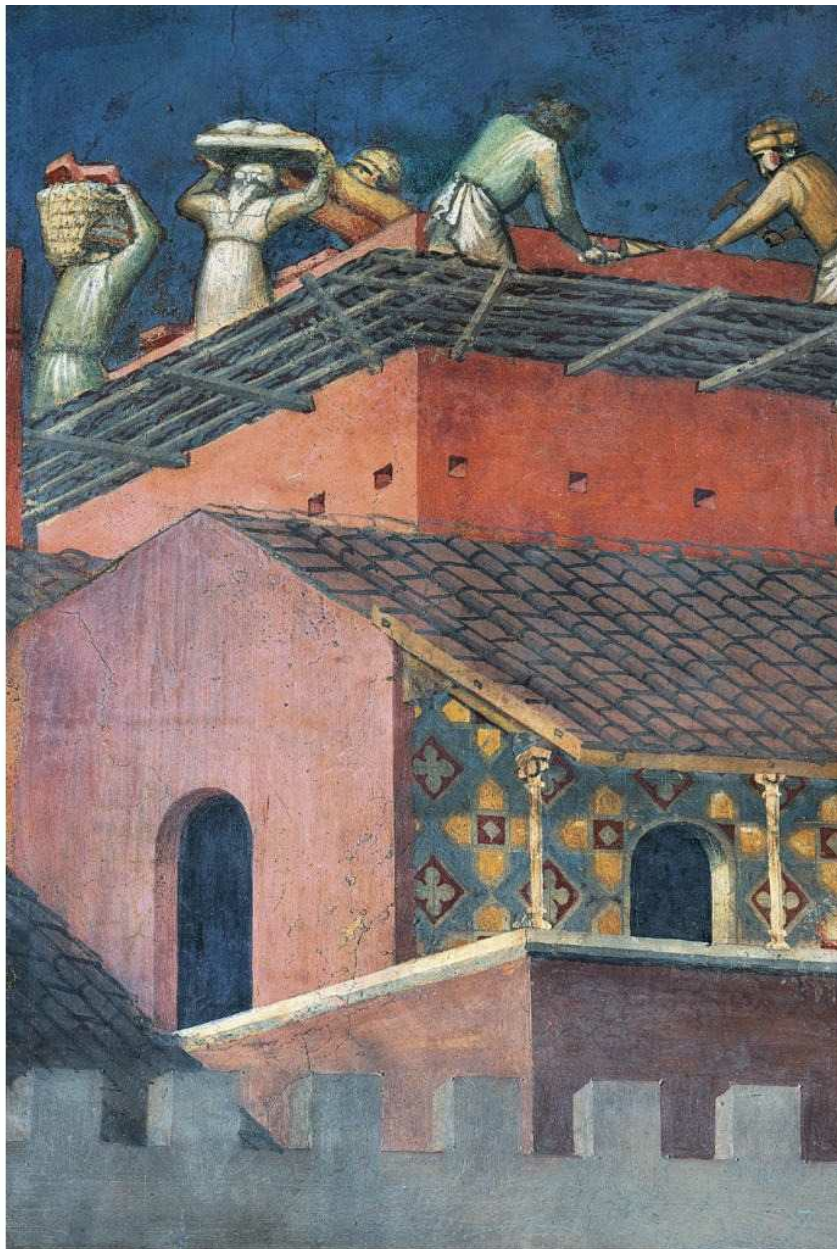
Per il duomo di Siena, come ogni artista che si applichi a un polittico, Simone Martini immagina che le figure della sua *Annunciazione* si muovano in uno spazio architettonico gotico, su cinque navate. La vera e propria *Annunciazione* ne occupa tre, e quella centrale è il vuoto, un vuoto d'oro. Puro spazio.

Negli anni in cui il pittore ritorna a Siena, l'architettura nella pittura e, in generale, il rapporto tra pittura e architettura sono un impegno primario per eseguire bene la complessa pala con il beato Agostino Novello: negli scomparti laterali la città, le sue strade e i suoi interni sono dominanti; e l'intendimento è anche didascalico.

Simone Martini, *Annunciazione*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

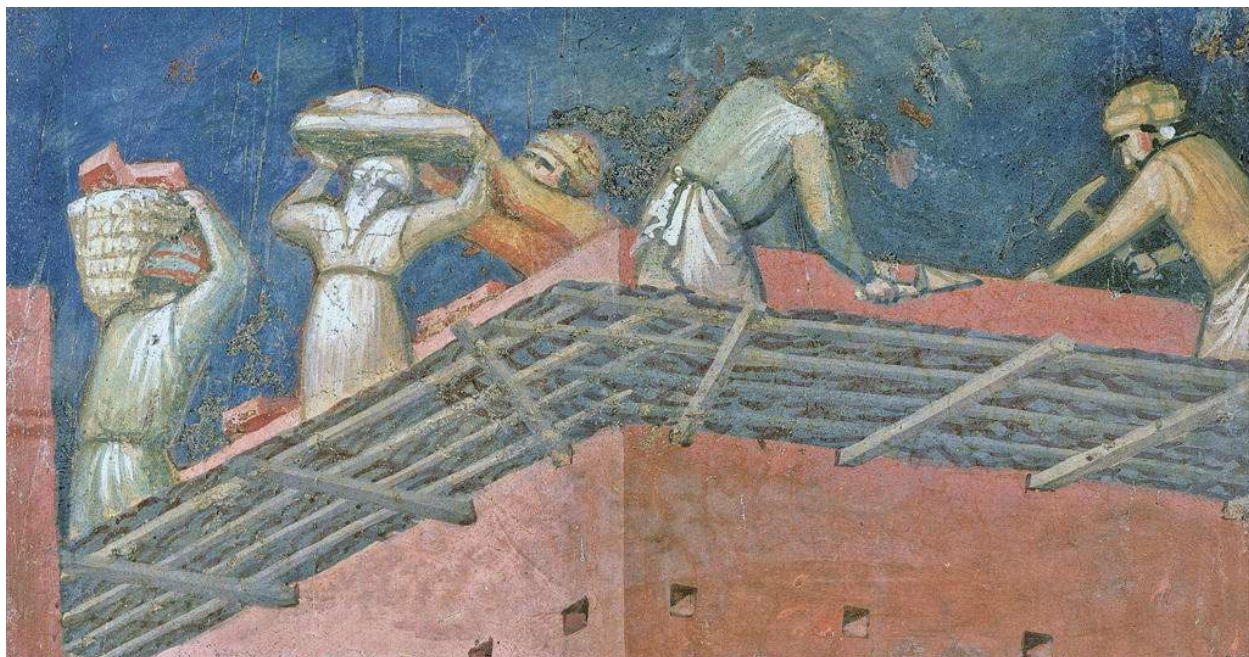
Nell'*Annunciazione*, tuttavia, l'architettura non è dentro la pittura: è la pittura stessa. In questo arioso capolavoro, Simone vede l'angelo inginocchiarsi davanti a una Vergine che si ritrae, ognuno occupando uno spazio nel quale si inscrivono le ali o il corpo sinuoso della Vergine che arretra, imbarazzata e intimidita. Nelle navate laterali stanno, indifferenti, come sentinelle, sant'Ansano e santa Margherita.

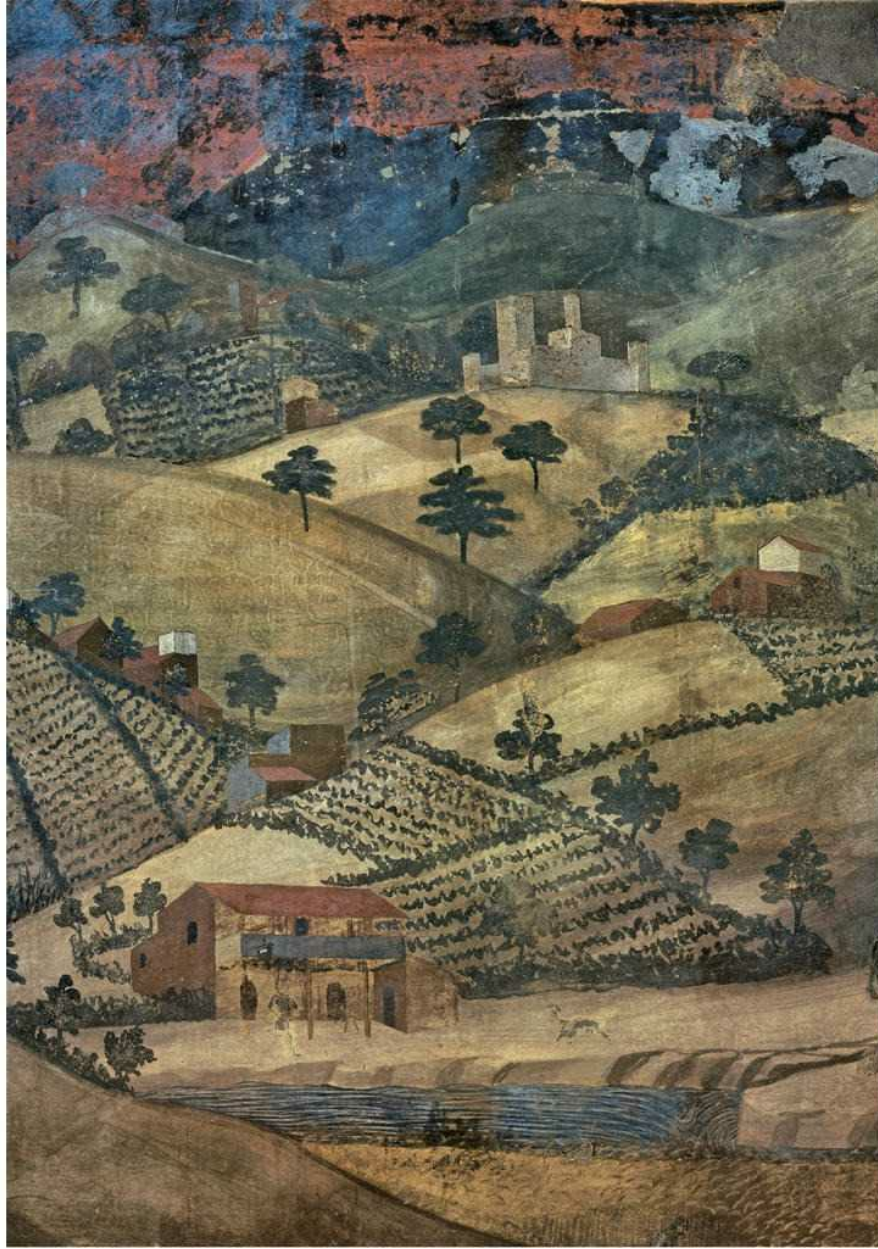
Le ragioni del successo di questo capolavoro sono proprio nell'articolazione dinamica che valorizza l'aria, l'atmosfera dorata, lo spazio

immateriale, arredato dal trono della Vergine, dal vaso centrale con i gigli, dalla corona di cherubini. Dov'è immaginato l'incontro fra l'angelo e l'Annunciata? Non è una stanza, non è un palazzo, non è un chiostro, non è neppure una chiesa. È un'ideale chiesa gotica, un'astrazione, un pensiero. Questa formidabile forza concettuale stabilisce uno schema o un archetipo di cui conosceremo infinite varianti prevalentemente declinate in chiave realistica. Nessuno, meglio di Simone, dipingerà un pensiero, un'idea, un mistero, senza residui naturalistici. L'*Annunciazione* è una danza, un tango che si è impresso nella nostra memoria proprio come un motivo musicale, con un ritmo determinato dalla mossa dell'angelo da cui deriva il memorabile arretrarsi della Vergine, un uno-due indimenticabile. Siamo nel 1330. Giotto è ancora vivo. Simone lo ha guardato come Klimt poteva guardare Picasso. E a quella realtà ha preferito il suo sogno.

Simone Martini, *Annunciazione*, Galleria degli Uffizi, Firenze

Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in città*, part., Palazzo Pubblico, Siena

# PIETRO E AMBROGIO LORENZETTI
## TENTATIVI DI FUGA

A Siena, l'esperienza di Duccio di Buoninsegna indica una sintesi fra tradizione e modernità, ma la personalità dell'artista è talmente forte che non ammette evoluzione, anzi la impedisce. La sua sintesi fra mondo bizantino e mondo moderno non consente sviluppi. Appunto per questo i pittori della nuova generazione devono cercare altre strade e uscire dalle mura di Siena per trovare nuovi stimoli a Firenze. Di Pietro Lorenzetti sappiamo poco: lo possiamo immaginare nell'esperienza parallela a quella di Simone Martini, con una formidabile attrazione per il cantiere di Assisi, prima per vedere poi per affrescare una porzione della basilica inferiore di San Francesco. Essenziale fu il suo soggiorno a Firenze, di fronte alla umanità delle madonne di Giotto, anche in "maestà" come quella di Ognissanti. Ne è prova la *Madonna dei Carmelitani* della chiesa del Carmine a Siena.

Il gusto giottesco per il racconto si vede bene nel *Polittico della Beata Umiltà*, ora agli Uffizi. Pietro elabora un nuovo, fantasioso linguaggio. Pietro è arguto e sintetico ed è al culmine della sua carriera quando ci lascia l'opera forse più notevole, la *Natività della Vergine* del 1342, nel duomo di Siena, ora al Museo dell'Opera.

Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in città*, part., Palazzo Pubblico, Siena

Articolata come un trittico, la *Natività della Vergine* delimita con straordinaria intelligenza uno spazio unitario utilizzando efficacemente la tripartizione della cornice. Essa definisce due ambienti: la stanza dove avviene la nascita, con le donne intorno a sant'Anna e alla Vergine, e l'anticamera dove, come sala d'attesa, Gioacchino conversa in apprensione. La composizione è così ricca che lo spazio si apre anche a uno sfondo di città medievale attraverso le quiete stanze di una casa signorile. Pietro ha un vero e proprio genio per la composizione: nello scomparto centrale, in alto, sopra il grande letto, come su un sarcofago, pone la madre; a terra, il gruppo delle donne che lavano la bambina appena nata; a destra, in un mirabile ritmo, le tre donne che hanno assistito al parto. Tutto l'ambiente è luminoso, con la volta stellata e le finestre nelle lunette in alto.

Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in campagna*, part., Palazzo Pubblico, Siena

Pietro è attento all'architettura, alla decorazione dei pavimenti, alla cassapanca, agli abiti, con l'obiettivo di fare apparire la natività della Vergine un episodio di vita contemporanea. Una realtà attuale e viva che ci riguarda. Di Duccio resta il tono alto, anche nell'illustrazione, fedelissima, della vita quotidiana. Ma si avverte quanto sia forte, più ancora che in Giotto, il gusto moderno, l'intenzione di trasformare il mito in storia, con lo

stesso spirito e con lo stesso obiettivo del fratello Ambrogio.

Ambrogio Lorenzetti è anche più radicale del fratello Pietro, del quale condivide la formazione. Le opere di Ambrogio che ci restano indicano in modo evidente i caratteri fiorentini e giotteschi di tale formazione. Ai suoi esordi la *Madonna di Vico l'Abate* mostra poca affinità con Duccio di Buoninsegna e Simone Martini e piuttosto una forte discendenza da archetipi fiorentini e romani, ossia da Giotto e da Pietro Cavallini, oltre all'evidente rapporto con la statuaria lignea. Che il suo centro di gravitazione fosse Firenze lo dicono sia i documenti – che parlano di lui ripetutamente tra il 1321 e il 1327, quando risulta iscritto all'Arte dei Medici e degli Speziali – sia opere come il *Trittico di San Procolo*, la mirabile e tenerissima *Madonna del Latte* e la citata *Madonna di Vico l'Abate*, nella quale si sente l'impronta del Maestro di Santa Cecilia.

Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in città e in campagna*, part., Palazzo Pubblico, Siena

In Ambrogio sono evidenti il rispetto di ogni archetipo e anche di ogni sperimentazione formale del fratello, con aggiunte psicologiche e sentimentali, in una totale immersione nella vita. Non poteva esserci occasione migliore di sfuggire ai temi religiosi e alle vite dei santi che la decorazione delle pareti della Sala dei Nove del Palazzo Pubblico a Siena con gli effetti del buono e del cattivo governo. Ambrogio inizia la sua nuova impresa proprio nell'anno della morte di Giotto, il 1337. Terminerà nel 1340. Si tratta di una delle prime imprese di così esplicito carattere civile, tanto da indurre Vasari a considerare Ambrogio "gentiluomo e filosofo".

L'impressione, davanti a questo vasto ciclo narrativo, è di essere al cinema, dove la città è protagonista. Nelle strade e nei palazzi, nelle danze popolari e nei mercati, nelle botteghe e nel lavoro dei campi, nelle stanze del

potere dove si amministra la giustizia con virtù e dove si programmano prepotenze con vizi e pregiudizi: Ambrogio vede tutto e si diverte. Prima di ogni altro, al pari di Dante nella *Divina Commedia*, egli riconosce il bene e il male, ma soprattutto si esprime come un sociologo, avendo al centro della sua visione – o della sua analisi – la città nella sua complessa articolazione tra pubblico e privato, oltre all'economia agricola nell'ampia descrizione della campagna e delle sue coltivazioni.

Per questo Ambrogio è "filosofo": perché non illustra e non interpreta in modo puro e originale soggetti religiosi e spirituali, ma per primo descrive e analizza la società.

Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in città*, part., Palazzo Pubblico, Siena

Maestro di Badia Isola, *Madonna con Bambino*, part., Museo civico e diocesiano d'arte sacra, Colle di Val d'Elsa

## MAESTRO DI BADIA ISOLA
## OLTRE SIENA

Una volta, l'esperienza era entusiasmante. Ci si avviava verso Siena e, prima di Monteriggioni, una strada portava a Badia Isola, dove ci sorprendeva una bella architettura romanica, solida e solitaria: la chiesa di San Salvatore. Inutile cercare l'anonimo maestro nella chiesa buia, illuminata nella parete destra da un variopinto polittico di Sano di Pietro. Il motivo dell'escursione, come in una caccia al tesoro, non ci aspettava in chiesa: se ne stava, protetto e nascosto, nelle stanze della canonica dove il prevosto, molto anziano, non lo teneva davanti agli occhi, su un muro intimidito, ma sotto il letto, il suo letto (diventato con ciò matrimoniale), indisponibile a mostrarlo a chicchessia. Era orgoglioso e al tempo steso timoroso il vecchio prevosto: pensava a quanti avrebbero desiderato quell'esclusiva intimità, pronti, per averla, a farsi ladri. Una legittima apprensione se, dopo tanti anni di così insolita tutela, la Soprintendenza ha ritenuto di ricoverare un bene tanto prezioso nelle stanze sicure del poco lontano Museo civico e diocesiano d'Arte sacra di Colle di Val d'Elsa. Già prima, transitato dalla Pinacoteca di Siena, in prossimità del suo più noto alter ego, Duccio di Buoninsegna, e di Ugolino di Nerio, il Maestro di Badia Isola mostra tutta la sua luminosa vanità di stare a fianco dei grandi maestri, come pari in grado.

Il solitario artista rivela la stessa autorevolezza di Duccio, nell'impostazione di un trono geometrico costituito come di blocchi componibili, nel quale è accolta una composta Madonna che ha il volume e l'imponenza di una statua lignea.

Il raro e prezioso pittore è stato identificato con lo stesso Duccio e anche

con il padre di Ugolino di Nerio, propriamente Nerio. Ma, rispetto ai grandi colleghi senesi, la forte potenza plastica del Maestro di Badia Isola rivela un'attenzione dichiarata per Cimabue e per Giotto. L'opera è sorprendente anche per lo stato di conservazione, per l'essenzialità compositiva, per la quasi astratta concezione che la governa.

Il Maestro di Badia Isola è il meno anonimo degli anonimi.

Maestro di Badia Isola, *Madonna con Bambino*, Museo civico e diocesiano d'arte sacra, Colle di Val d'Elsa

# CAPITOLO VII
# INCURSIONE BOLOGNESE

Cimabue, *Maestà*, basilica di Santa Maria dei Servi, Bologna

# CIMABUE
# IL MAESTRO

Sarebbe più ingiusto che irriguardoso ignorare Cimabue, sul quale pesa il perfetto giudizio storico di Dante. Tentazione facile in considerazione dei numerosi grandi artisti che nell'ultimo quarto del Duecento, con premonizioni del nuovo, si avviano a tradurre il greco della lingua pittorica bizantina in un volgare che sarà presto la lingua di Giotto. Lingua parlata e popolare, rispetto a quella ancora latina, se non più greca, di molti artisti del XIII secolo.

Cimabue, *Crocifissione*, basilica superiore di San Francesco, Assisi

Il più noto fra questi è appunto Cimabue, che sarà il capofila della grande impresa di Assisi, all'ombra della quale troveranno il luogo in cui dialogare e confrontarsi Pietro Cavallini, Giotto, il Maestro di Santa Cecilia e ancora Stefano Fiorentino, Maso di Banco, Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Simone Martini.

Cimabue sosterrà una parte importante sia nella basilica superiore sia nella basilica inferiore di San Francesco. Sarà maestro e guida, in equilibrio fra il linguaggio tradizionale -già da lui voltato in espressioni nuove e vive nella *Maestà* ora al Louvre – e le punte avanzate e incontrollabili, per i giovani tentati dalla definizione di una umanità sempre più viva, accostante, emotiva. Cimabue mostrerà di esserne avvertito nella *Madonna con il Bambino e San Francesco* nella basilica inferiore, dove il santo appare non idealizzato ma con il suo volto vero, espressivo e realistico.

Cimabue, *Maestà di Santa Trinita*, Galleria degli Uffizi, Firenze

Nella basilica superiore, l'impegno di Cimabue sarà notevole nelle volte e nelle pareti del transetto: evangelisti, storia della Vergine, scene dell'Apocalisse, del Giudizio, della crocifissione e di san Pietro, con il bizzarro destino di un processo chimico che ha rovesciato il positivo cromatico in una sorta di negativo fotografico. Ampio è il respiro di queste spettrali apparizioni, che non ci consentono di capire fino a che punto i più giovani abbiano influenzato il maestro, rendendone più caldo il colore.

Certo è che, dopo il ritorno a Firenze documentato dalla celeberrima *Maestà di Santa Trinita*, ora agli Uffizi, Cimabue mostra (lo si vede bene al confronto con la *Maestà di Ognissanti* di Giotto) di avere conquistato, in dimensione aulica, un'umanità preclusa alla pittura bizantina, facendo chiaramente intendere di essere il punto di partenza della rivoluzione con cui si aprirà il nuovo secolo.

Giotto, *Maestà di Ognissanti*, Galleria degli Uffizi, Firenze

Testimonianza di questo sentimento e di questa coscienza è l'ultima

*Maestà*, la grande tavola che Cimabue realizza per la basilica di Santa Maria dei Servi di Bologna in chiusura di secolo, prima di finire la sua vita a Pisa nel 1302. Ed è notevole che in area padana, dove da lì a pochi anni si innalzeranno i fuochi artificiali della nuova e imprevedibile scuola locale – locale e non di meno universale – di Vitale, di Jacopino, di Dalmasio, arrivi un'opera capitale di un artista fiorentino. Anzi, del primo artista fiorentino.

La *Maestà* bolognese di Cimabue è, infatti, un'opera profetica, nella quale – in armonia con la ricerca del misterioso e geniale anomimo della chiesa di Sant'Agata di Cremona – una verità nuova si affaccia a scongelare le rigide attitudini dei protagonisti. Anche in Cimabue, come nella tavola di Cremona, il bambino non ci sta, si agita, sia pur più compostamente, e allunga la mano per toccare il volto della mamma, ancora imbambolata. Pochi angeli necessari stanno ai lati di un ben articolato trono ligneo, sul quale posa un cuscino rosso squillante. Cimabue chiude la sua carriera con un'opera essenziale, di grande semplicità, confluendo verso la sensibilità del suo primo allievo. Ma a Bologna i suoi colori ridono, come quelli dei miniatori ricordati da Dante. E da qui, se il tempo non l'avesse interrotta, sembra nascere una nuova storia che Giotto e i suoi portano a compimento.

Vitale da Bologna, *San Giorgio e la principessa*, Pinacoteca nazionale, Bologna

## VITALE DA BOLOGNA
## L’ATTIMO DECISIVO

Nelle aule universitarie di Bologna echeggiano ancora le parole di Roberto Longhi che, aprendo il suo corso di Storia dell’arte nel 1934, segnava i confini di un lungo tragitto della pittura bolognese ed emiliana dal Trecento al Novecento, con un punto d’arrivo chiaro, indiscusso e universalmente riconosciuto: Giorgio Morandi. Il Giotto del Trecento bolognese si chiama Vitale da Bologna, noto anche come Vitale di Aimo de’ Cavalli o Vitale degli Equi (ca. 1300-1361). Emblematico il nome, per la natura della sua esperienza tanto estetica quanto, nel riscontro delle immagini, umana.

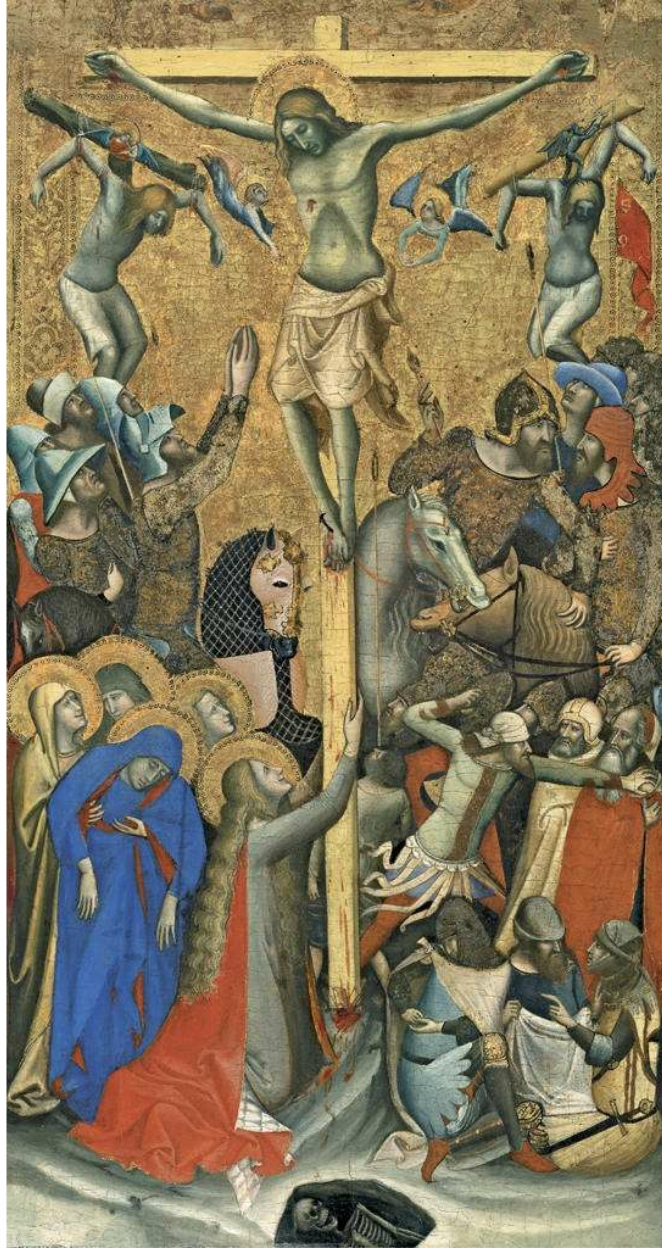
Vitale da Bologna, *Crocifissione*, part., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Vitale è un pittore che, pur intendendo tutto di Giotto, non inscrive la realtà in un ordine della mente governato dal disegno, dalla misura della composizione, dall'equilibrio teatrale delle parti che Giotto mostra fin da Assisi (se gli affreschi della basilica superiore di San Francesco sono suoi). Vitale non si contiene: erompe, sprigiona energia.

Vitale da Bologna, *Crocifissione*, part., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

I suoi inizi coincidono con gli ultimi anni di attività di Giotto. Lo troviamo fra il 1330 e il 1340 nella chiesa di San Francesco a Bologna. La sua maturità, in composizioni affollate e concrescenti come organismi naturali al di fuori di schemi geometrici, è negli affreschi di Santa Maria di Mezzaratta, dove lavora prima dell'arrivo della peste nel 1348. È di questo momento l'originalissimo san Giorgio che, trascinato dalla furia del suo cavallo, si lancia su un drago travolto e sconfitto in una sola mossa, con un

dinamismo che investe ogni particolare. Lo spazio si contrae, costringendo nell'angolo la principessa liberata con questa azione repentina, di cui ancora sentiamo il vento che agita le vesti del santo guerriero. Vitale rappresenta il momento dell'azione, l'attimo decisivo in cui tutto, d'improvviso, acquista senso. La principessa è liberata, il campione è vittorioso. Vitale non celebra un santo: esalta il vincitore di un torneo.

Con questo stesso ritmo, ritroviamo Vitale in altre imprese più a nord, come nel duomo di Udine, con le *Storie di San Nicolò*, e, di ritorno in Emilia, in Santa Maria dei Servi a Bologna e nell'abbazia di Pomposa. Del 1353 è l'asciutto e nervoso *Polittico di San Salvatore*, mentre al culmine della sua ricerca, nel 1355, si pone la *Crocifissione* della collezione Thyssen. Una festa di colori puri, una gioia di vivere, un intarsio come di pietre dure, in un ritmo forsennato, caratterizzano la più matura come le altre opere. Giotto costruisce, compone per blocchi di figure; Vitale deflagra, non intende controllare il disordine. E la sua pittura segue l'istinto e la passione, non la ragione.

Vitale da Bologna, *Crocifissione*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Jacopino di Francesco, *Polittico con la Presentazione al Tempio e la Pietà*, part., Pinacoteca nazionale, Bologna

# JACOPINO DI FRANCESCO
# QUASI UN FUMETTO

La scuola bolognese si illustra con altri maestri. Vitale da Bologna non è solo e non è il caposcuola: è semplicemente il maestro più noto. Al suo fianco, e qualche anno prima di lui, lavora un artista denominato pseudo Jacopino di Francesco, prolifico e riconoscibile maestro il cui nome è spesso confuso con quello di altri Jacopini o Jacopi più tardi e più banali. Lo pseudo Jacopino è invece originale ed estroso.

Intercettato abilmente dal critico d'arte e mio maestro Francesco Arcangeli, questo artista ha fatto di tutto per nascondersi nelle pieghe della storia, ma si è poi riusciti a riconoscerlo non come un erede, bensì come un caposcuola anche più antico di Vitale e addirittura attivo già intorno al 1320. Jacopino è sottile, sofisticato, curioso, come si vede nella vivacissima *Crocifissione*, con l'evidenza del divertimento. Laddove Vitale è immediato, sintetico, dotato di una mente decisiva, Jacopino è eccentrico, curioso, svagato, bizzarro, dotato di uno sguardo attento e fresco. Nel polittico con l'*Incoronazione della Vergine*, ora alla Pinacoteca di Bologna, l'assoluta semplicità dello schema è arricchita da una vivacità cromatica sorprendente: la teoria dei santi è vestita a festa e la fantasia non è tanto nella composizione quanto nell'umore. Ma è nel polittico con la *Presentazione al tempio*, pieno di particolari gustosi e con la premonizione di Tommaso da Modena, che Jacopino ci affida immagini potenti e originali, come negli scomparti animati con sant'Agostino, san Gerolamo e l'impressionante e nordica *Pietà* della cimasa.

Jacopino di Francesco, *Polittico con la Presentazione al Tempio e la Pietà*, part., Pinacoteca nazionale, Bologna

Jacopino non ha il dinamismo di Vitale da Bologna, ma ha una concentrazione sulla consistente essenza estetica e morale delle sue apparizioni religiose. Nessuno in quel tempo sa raccontare con altrettanto piacere e divertimento, come vediamo bene nel suo polittico con la *Dormitio Virginis*. Tradurre le storie di Cristo e della Vergine in un racconto spiritoso, umoristico, quasi un fumetto, è l'istintivo talento di Jacopino, tra i fondatori

di questa moderna sensibilità padana che sembra dare vita alle favole, rendendo credibile e accettabile e profondamente umana l'azione cristiana. Al confronto tra la *Crocifissione* di Jacopino e quella di Vitale si avverte, nello stesso gusto e nella stessa sensibilità, la differenza delle due personalità: una più narrativa, l'altra più sintetica, dinamica. Jacopino è concentrato in un delirio del colore che segna l'espressionistica discontinuità della scuola bolognese rispetto a quella fiorentina.

Con lui e con Vitale nasce un nuovo mondo.

Jacopino di Francesco, *Polittico con la Presentazione al Tempio e la Pietà,* Pinacoteca nazionale, Bologna

Tommaso da Modena, *Storie di Sant'Orsola: Congedo di Sant'Orsola dalla famiglia*, part., Musei civici, Treviso

## TOMMASO DA MODENA
## PROFUMO DI DONNA

Con Tommaso Baresini, noto come Tommaso da Modena, artista emiliano spinto a Treviso probabilmente dalla terribile pestilenza del 1348, la pittura padana conquista spazi sottratti ad artisti di influenza giottesca. Ma Tommaso discende direttamente da Vitale da Bologna.

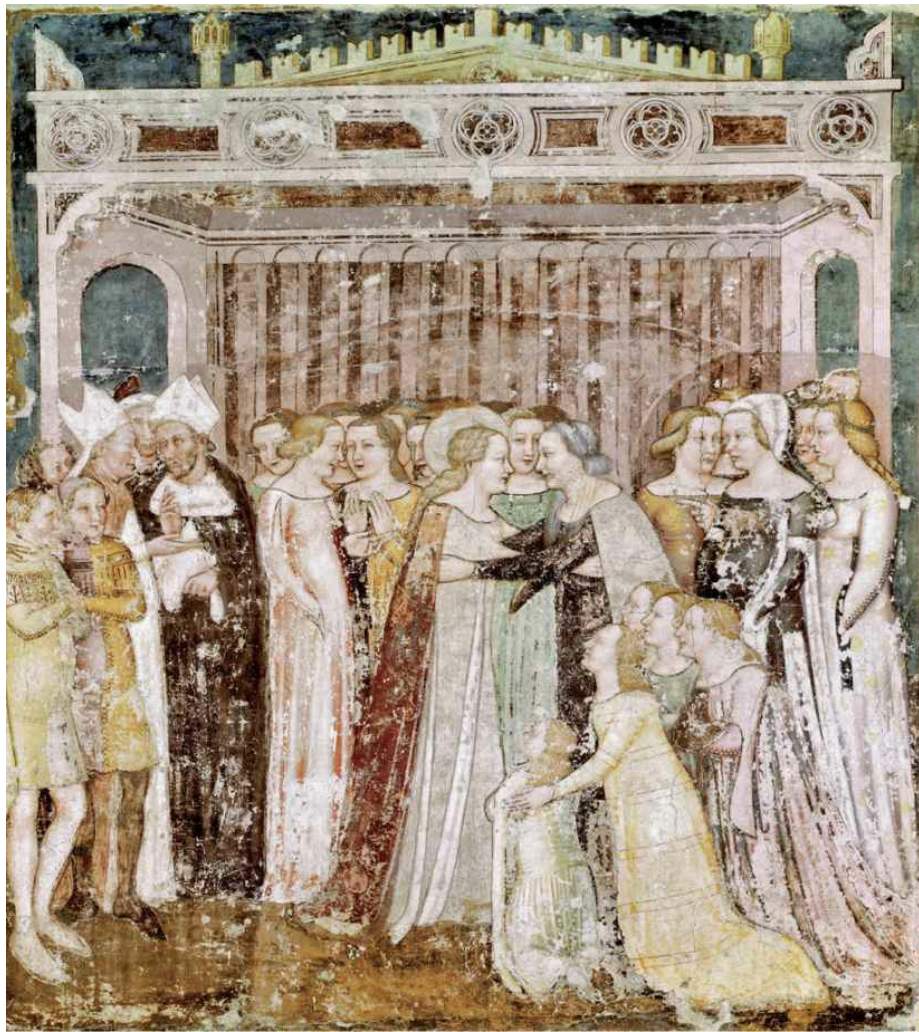
La sua curiosità, la sua attenzione ai particolari, la sua calda descrizione di un'umanità piena di affetti, dopo gli affreschi con i domenicani per il Capitolo del convento di San Nicolò a Treviso, si rivelano tutte in uno dei cicli più belli della pittura del Trecento italiano. Una serie di affreschi sorprendentemente integri, nonostante il trauma del distacco dalla serie originaria della chiesa di Santa Margherita attraverso l'intervento remoto ma intelligente del 1883, quando i singoli riquadri con le *Storie di Sant'Orsola* furono smontati tagliando interi masselli di muro. In tal modo oggi essi sono stati ricomposti e risistemati nella chiesa di Santa Caterina.

Tommaso da Modena, *Storie di Sant'Orsola: Congedo di Sant'Orsola dalla famiglia*, part., Musei civici, Treviso

L'emozione davanti a queste storie è grande. Tommaso mostra, più di ogni altro, di sentire la verità dei corpi e delle sensazioni. Mai prima di lui la pittura aveva esaltato il mondo femminile, nella morbidezza e nella tenerezza delle carni in un'armonia di gesti e in una dolcezza di espressioni che derivano da un'attenta osservazione della realtà. Già nei domenicani di San Nicolò l'attenzione per i particolari e per le fisionomie, perfino umoristiche, dei frati assisi nel Capitolo si esprimeva con sorprendenti effetti realistici e di curiosità mai prima così evidenti.

Tommaso è il pittore degli affetti: tenero e persino commovente è il congedo tra sant'Orsola e la madre, riunite del bello spazio di un sobrio palazzo sotto lo sguardo dubbioso e scettico di due vescovi e quello curioso e apprensivo di alcuni bambini. Ma a essere protagoniste sono le donne al seguito, che si parlano e si abbracciano teneramente, chiacchierano sottovoce, fanno osservazioni e pettegolezzi con i loro capelli raccolti e le lunghe trecce, e noi sentiamo la morbidezza dei loro corpi, i seni sotto gli

abiti avvolgenti, il palpito delle carni.

Gli affreschi di Tommaso sprigionano profumo di donna e torna in mente l'idea di una Treviso città dell'amore. Nessun pittore prima di Tommaso aveva colto il fiore spontaneo della giovinezza, le emozioni di queste fanciulle fresche, ingenue, schiette, il calore dei loro sensi e quasi i fremiti amorosi. Le *Storie di Sant'Orsola* sono un pretesto per un'inedita esaltazione di una femminilità non idealizzata, bensì presente, calda e viva.

Tommaso da Modena, *Storie di Sant'Orsola: Congedo di Sant'Orsola dalla famiglia*, Musei civici, Treviso

# CAPITOLO VIII

# I PITTORI PADANI DOPO GIOTTO

Giovanni da Milano, *Polittico di Ognissanti*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

# GIOVANNI DA MILANO
# LA TESSITURA DELLA CARNE

Giovanni da Milano è un altro dei grandi artisti padani che correggono e trasformano la travolgente lezione giottesca. Mentre gli eredi diretti di Giotto tendono tutti a un formalismo che ha il suo più alto rappresentante in Maso di Banco, in un'assoluta indifferenza per i sentimenti e le emozioni, i padani – gli emiliani come Vitale da Bologna e Tommaso da Modena, i lombardi come appunto Giovanni da Milano – traducono quelle astratte forme in viva carne. Tra le non numerose opere di un pittore lombardo come Giovanni, nato nella zona comasca di Valmorea, gli affreschi per la Cappella Rinuccini in Santa Croce a Firenze e il *Polittico di Ognissanti* rivelano una originalità e una natura tanto diversa dai pittori toscani come quel Taddeo Gaddi che lavora vicino a lui.

Giovanni da Milano, *Polittico di Ognissanti*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

Giovanni è un grande maestro, non un allievo di Giotto, benché rispettoso del suo magistero. Egli conosce certamente la lezione dell'ultimo Giotto attivo a Milano con i suoi allievi nel 1334-36 (nella chiesa di San Gottardo e nell'abbazia di Chiaravalle). Ma non gli basta quello che vede del grande maestro a Milano, e va allora a Firenze, dove la pittura si moltiplica in tanti specchi degli oltre cento pittori documentati all'epoca. Anche il suo

nome è fra quelli, a partire dal 1346. Non si conoscono con certezza i suoi movimenti, ma si può presumere che sia stato curioso anche dei movimenti artistici della città di Siena e che abbia guardato con curiosità e ammirazione anche Simone Martini, Ambrogio e Pietro Lorenzetti.

Giovanni da Milano, *Polittico di Ognissanti*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

Quello che Giovanni ha visto e conosciuto ben si rivela nel *Polittico* per la chiesa di Ognissanti, dove Giotto aveva affrescato una cappella e lasciato

la celebre *Maestà* ora agli Uffizi. Ma il suo impegno, nell'originale e rinnovato stile, è a tal punto riconosciuto che nel 1366 egli diventa cittadino di Firenze. Poco dopo, con il suo affine Giottino e con Agnolo Gaddi, lo troviamo a Roma in Vaticano. Analogamente a Tommaso da Modena, Giovanni declina la lezione giottesca in un'interpretazione intensa, affabile, umana, con una forte adesione alla verità delle cose. Densissima è la sua materia pittorica che emula la carne, con una esecuzione come una morbida tessitura. Ma in lui c'è anche femminile curiosità per gli abiti, i costumi, per i preziosi ornamenti. Giovanni racconta, descrive, carezza. La sua lezione sarà utile anche per i più tardi pittori che perfezionano lo studio di Giotto a Padova o a Verona, come Giusto de' Menabuoi e Altichiero. La particolare cura dell'esecuzione pittorica ha restituito, dopo il restauro del *Polittico* di Firenze, la luminosa e scintillante superficie, in armonia con la calda morbidezza delle carni. L'attenzione alla moda, nel coro di sante e di santi che si stringono, conferisce a Giovanni da Milano il ruolo di più sofisticato pittore di transizione verso l'imminente gusto tardogotico.

Giovanni da Milano, *Polittico di Ognissanti*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

Giusto de' Menabuoi, *Paradiso*, part., battistero di Padova

# GIUSTO DE’ MENABUOI
# IL “COLOSSAL” SU GESÙ

A Padova, indiscussa capitale dell’arte del Nord, la presenza di Giotto, all’inizio del Trecento, determinerà conseguenze durevoli per molti decenni, attirando maestri da fuori oltre che stimolare maestri locali. Tra i più prolifici e i più originali, un toscano, Giusto de’ Menabuoi, che condivide con Giotto le origini e, in modo anche più esclusivo, la destinazione elettiva di Padova come patria artistica.

Dopo alcune prove tra Firenze e Milano – in Santa Maria di Brera e all’abbazia di Viboldone – dove sono evidenti i rapporti con Giotto, Giusto incrocia l’altro maestro che muove dalle stesse fonti e che propone un’umanità nuova ricca di diversi umori di più intensa vita: Giovanni da Milano. L’affinità tra i due si misura, al confronto, nelle figure dei santi del *Polittico per suor Isotta Terzaghi*, oggi smembrato, di Giusto, con quelle del *Polittico di Ognissanti*, di Giovanni. Maturando negli anni e nelle imprese, Giusto si stabilirà definitivamente nella Padova della sua giovinezza, verso il 1370, per assumere il ruolo di pittore protagonista alla corte dei Carraresi. Lo troveremo così nella chiesa degli Eremitani per affrescare la Cappella Cortelleri e la Cappella dei Santi Cosma e Damiano; nella basilica di Santa Maria dei Servi, nella basilica di Sant’Antonio e perfino nella Cappella degli Scrovegni, integrando l’opera di Giotto. Ma la sua visione, toscana e lombarda insieme, in originale sintesi, si fa epica nella grandiosa impresa del battistero di Padova, su commissione di Fina Buzzacarini, moglie di Francesco da Carrara. Un’impresa che ha il respiro di una cantica dantesca.

Giusto de' Menabuoi, *Paradiso*, part., battistero di Padova

Il battistero doveva essere anche il mausoleo che Fina intendeva destinare a sede della sepoltura propria e del marito. Ma Giusto non si cura della destinazione finale, e racconta con spazio e respiro pressoché illimitati. Sulle pareti, l'artista si esercita con la meticolosità di un miniatore sulle pagine di un libro: non ha fretta e non cerca scorciatoie. Così la sua pittura è morbida, precisa, soprattutto nella definizione degli interni. Meno essenziale e decisivo di Giotto, e più divagante, Giusto affronta il Paradiso della cupola

come un’ossessione ripetitiva in una dimensione irreale per accentuarne il carattere metafisico. È invece narrativo nelle storie bibliche evangeliche fino al perfetto equilibrio della mirabile *Annunciazione* concepita entro uno spazio già prospetticamente definito. Giusto non ha né la grazia di Giotto né l’eleganza di Tommaso da Modena, ma stupisce per l’*horror vacui*, per il respiro del racconto e per l’impegno di chi, più che preoccuparsi dell’originalità dell’invenzione, vuole girare un “colossal” sulla vita di Gesù.

Giusto de' Menabuoi, *Annunciazione*, battistero di Padova

Guariento di Arpo, *Schiere di angeli*, Musei civici degli Eremitani, Padova

## GUARIENTO DI ARPO
## PITTORE DELLE GERARCHIE

Padovano, irresistibilmente attratto da Giotto, Guariento di Arpo capisce subito che la città nuova, nonostante il primato di Venezia, è Padova. Quello che Giotto ha fatto a Padova è come quello che agli inizi del XX secolo Picasso farà a Parigi. Guariento capisce subito che a lui non toccherà inventare, ma battere una strada aperta da Giotto, sia traducendola in lingua parlata sia diffondendola a Venezia. Per questo, uscendo una mattina dalla Cappella degli Scrovegni egli ne stamperà nella memoria l'archetipo, per riproporlo negli spazi delle cappelle della chiesa degli Eremitani, nella Reggia dei Carraresi e perfino in Palazzo Ducale a Venezia. La sua fama è affidata alla serie di milizie celesti per la Reggia dei Carraresi, oggi conservate nei Musei civici degli Eremitani di Padova.

Nelle tavole su fondo scuro, Guariento applica il linguaggio moderno allo schema ripetitivo di tradizione bizantina. Come in un ritmo di danza, egli immagina nove cori angelici ripartiti secondo la gerarchia indicata nel *De* coelesti *hierarchia* di Dionigi l'Areopagita.

Gli angeli proteggono gli uomini, i marinai e i pellegrini; guidano e giudicano le anime dei morti, tengono in catene i demoni. Lo spirito di Guariento è pienamente gotico, modellato sulle sculture di Giovanni Pisano, viste con Giotto nella Cappella degli Scrovegni. E in quello stile traveste gli archetipi bizantini, dominanti a Venezia. Da questo dipende il prevalente arcaismo delle immagini di Guariento, compatibile con la realtà ferma e remota dell'arte veneziana, nella quale egli si insinua, senza traumi, a metà strada fra il caposcuola Paolo Veneziano e Lorenzo Veneziano, dominanti quasi per un secolo. Con il suo equilibrio formale Guariento, ortodosso

giottesco, è chiamato alla più grande impresa di Palazzo Ducale nella Sala del Maggior Consiglio, dove oggi vediamo il *Paradiso* di Tintoretto. Guariento concepisce, nel vasto spazio, un'incoronazione della Vergine davanti alle gerarchie celesti, in sostanza un primo *Paradiso*, parzialmente sopravvissuto nell'incendio del 1577. Simmetria, paratassi, corrispondenza tra figura e architettura segnano, in una sublime attrazione fra cielo e terra, questa impresa, con la ricchezza dell'oro e dell'argento nelle decorazioni.

Come aveva dimostrato a Padova, Guariento è il pittore delle gerarchie, emblematicamente rappresentate dagli angeli, ma da lui estese a metafore del mondo. Così il suo *Paradiso*, oltre che di cherubini e serafini, indica, come per un rigoroso cerimoniale, la posizione di patriarchi e profeti, di santi e beati. Un ordine da molti interpretato come corrispondenza tra il regno di Dio e quel potere degli uomini che, nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, si celebra. Il trono della Vergine e i banchi dei santi sono posti in relazione con il seggio del doge e i lunghi sedili longitudinali per i membri del Maggior Consiglio. Guariento obbedisce a questo programma iconografico più per una convinzione estetica e formale che per l'indicazione iconografica del programma. È l'ordine del suo pensiero a governare questa composizione, trasferendo nella lingua moderna i modelli estetici, culturali e politici della sopravvivente tradizione bizantina.

Guariento di Arpo, *Angelo che tiene alla catena un diavolo*, part., Musei civici degli Eremitani, Padova

Maestro del Lignum Vitae, *Incoronazione della Vergine*, part., abbazia di Santa Maria in Sylvis, Sesto al Reghena

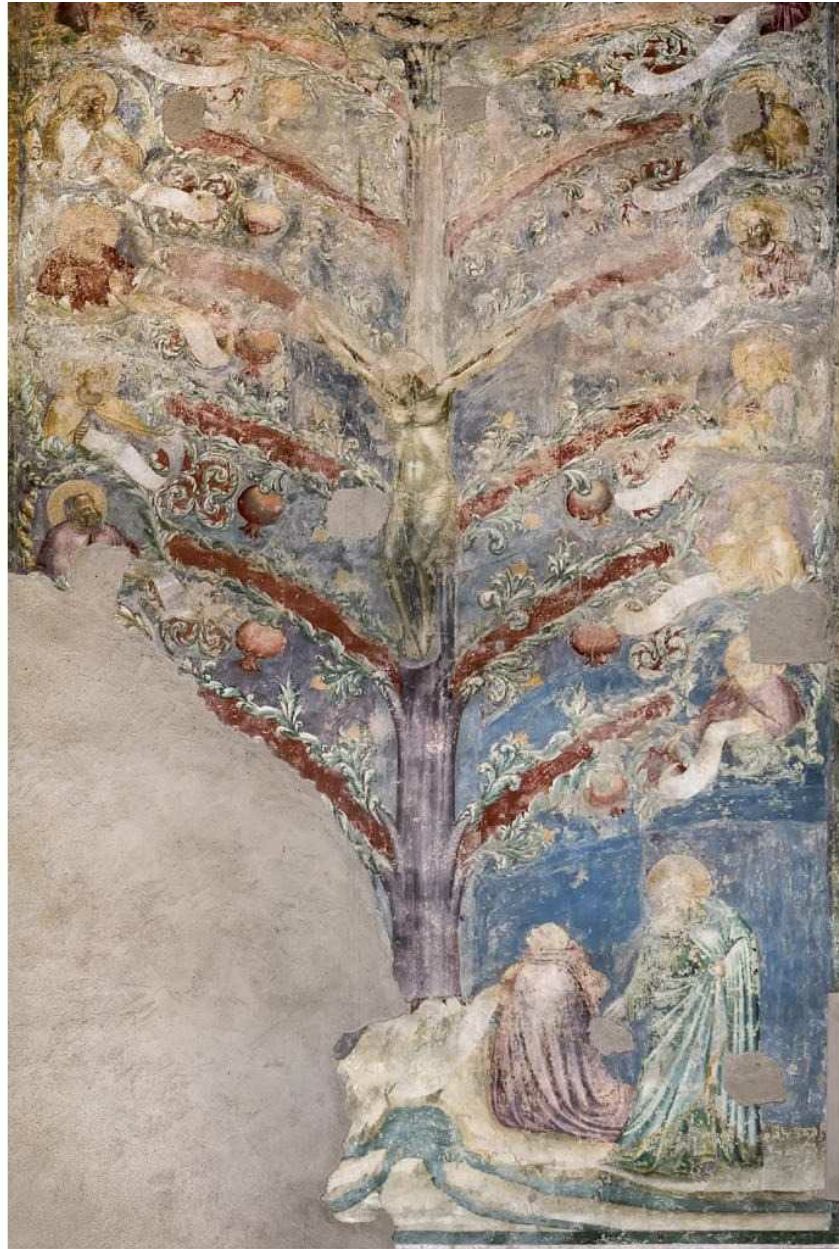
## MAESTRI DI SESTO AL REGHENA
## IL SOGNO DELLA REALTÀ

Nell'abbazia di Santa Maria in Sylvis, a Sesto al Reghena, al confine tra il Veneto e il Friuli, si può verificare l'espansione della moderna lingua giottesca dopo gli anni romantici, in apertura di secolo, della Cappella degli Scrovegni. Siamo in un tempo compreso tra il 1325 e il 1340. Nel transetto, nel tiburio e nell'abside almeno due artisti, con altri aiuti, dipingono così come ha loro insegnato Giotto, al fianco del quale avevano probabilmente lavorato a Padova ai loro esordi. Il primo dei due, chiamato Maestro del Lignum Vitae, ha concepito la *Natività*, l'*Annuncio ai pastori*, l'*Incoronazione della Vergine*, alcune *Storie di San Benedetto* nella navata centrale.

Il secondo, denominato Maestro delle Storie di San Benedetto, ha affrescato i riquadri con la vita del santo, ed è probabilmente identificabile nel pittore attivo nel coro degli Scrovegni.

Questo secondo maestro di Sesto al Reghena ha una delicatezza cromatica che rende la lezione di Giotto un archetipo declinato con accento locale, come se la lingua toscana fosse tradotta in lingua veneta. Le sue sono composizioni ampie e ariose, rese fresche e vive da una luce chiara, da una trasparenza che alleggerisce le figure, come se il tono narrativo fosse sintonizzato piuttosto con il Paradiso che con l'Inferno dantesco. Più che emozioni, sentimenti: il racconto diventa racconto interiore, meditazione religiosa, contemplazione. Il realismo di Giotto diventa sogno della realtà.

Da questa esperienza, ortodossa e insieme anomala, deriva l'apertura sentimentale di Tommaso da Modena, che preferiva illuminarsi con il Maestro delle Storie di San Benedetto più che con lo stesso Giotto, così assoluto e solenne, arrivando a Treviso circa dieci anni dopo la conclusione

del ciclo dell'abbazia di Santa Maria in Sylvis. In ogni caso, mentre Venezia non esce dagli schemi bizantini, poco lontano, il magistero di Giotto si consolida a nord e a sud di Padova, così, come vedremo, a Rimini e a Ravenna, a Treviso e a Pordenone.

Maestro del Lignum Vitae, *Lignum vitae*, abbazia di Santa Maria in Sylvis, Sesto al Reghena

# CAPITOLO IX

# INTANTO A VENEZIA

Paolo Veneziano, *Madonna con il Bambino*, part., Museo del Louvre, Parigi

# PAOLO E LORENZO VENEZIANO
# IL TEMPO IMMOBILE

A Venezia non accade niente, ma la pittura c'è e avanza impercettibilmente, rinunciando a quell'invenzione del nuovo di cui giunge l'eco dalla vicina Padova.

Giotto mostra un mondo diverso, ma non interessa ai veneziani, che vivono non la realtà bensì un sogno d'Oriente. Proprio nel momento in cui Giotto inizia la sua rivoluzione, nasce Paolo Veneziano. Le sue prime prove coincidono con la fine della carriera di Giotto. Nel 1333 Paolo firma e data la *Dormitio Virginis*, ora nei Musei civici di Vicenza; del 1340 è la *Madonna con il Bambino* della collezione Crespi a Milano. In un impianto rigidamente bizantino Paolo inserisce abilmente distratte allusioni sia alla pittura fiorentina sia alla pittura bolognese. Lo si vede nella *Madonna con il Bambino* ora al Museo del Louvre: interamente risolta in superficie, con l'elaboratissimo abito che occulta l'anatomia del corpo della Vergine, alle cui spalle pende una stoffa preziosa. Il bambino si agita vispo per animare l'icona. Siamo nel 1354, e la visione di Paolo appare immobile in coerenza con la tradizione bizantina. Impercettibili momenti di vitalità ci fanno intendere che il pittore è cosciente dei tempi e delle sensibilità che altrove si manifestano con invenzione, creatività, verità.

Lorenzo Veneziano, *Madonna con il Bambino*, Museo del Louvre, Parigi

Per Paolo, la pittura è liturgia. Il suo avanzamento è, semmai, involutivo, come vediamo nel suo capolavoro, *L'incoronazione della Vergine*, ora alle Gallerie dell'Accademia: simmetria, ritualità, ornamento. Il Paradiso è come una corte con il re e la regina in trono, e alle loro spalle un coro di angeli musicanti. Paolo Veneziano non dipinge l'uomo e non dipinge per l'uomo: dipinge per la maggior gloria di Dio. Ne ammiriamo la compostezza e l'indifferenza sentimentale. La bellezza è un'emozione, ma le emozioni non

esprimono bellezza, e il pittore deve mostrare, tramite la Vergine e i santi, l'ordine celeste, non attraversato dalle passioni degli uomini.

Come raccogliendo il testimone di Paolo, Lorenzo Veneziano inizia a dipingere nella seconda metà del XIV secolo. La sua prima opera conosciuta, del 1357, per la chiesa di Sant'Antonio Abate a Venezia e ora all'Accademia, è il *Polittico Lion*, ed è già un capolavoro. Al centro del polittico vediamo l'*Annunciazione*. In una singolare concezione, la Madonna è a tutti gli effetti in trono ma quasi impercettibilmente decentrata, per lasciare spazio all'angelo con le ali slanciate in alto a seguire l'arco gotico della cornice. A destra, inginocchiato e minuscolo, il donatore Domenico Lion.

L'impostazione del polittico – pur con l'integrazione nello scomparto superiore – è come quella di una cattedrale con le navate e i matronei entro i quali prendono posto, intere e a mezzo busto, le immagini dei santi. Il panneggio è compiutamente gotico, con una forte suggestione della scultura coeva. Questa scelta formale impone un allungamento delle figure con una cifra stilistica che distingue Lorenzo da Paolo pur nell'immobilità dell'intramontabile tradizione bizantina.

Lorenzo, rispetto a Paolo, ha una tavolozza più luminosa, squillante, ma le sue immagini restano deliberatamente inespressive. Ciò che preme a entrambi è trasmetterci la sensazione di un tempo immobile, avulso dalla storia e, tanto più, dalla storia dell'arte, quasi in contrasto con l'orgogliosa esibizione del nome. Lorenzo appartiene a una tradizione di cui è parte integrante: poco gli importa la distinzione individuale, la verità dell'artista: come conferma la volontà di nascondersi dietro uno stile che non mostri caratteristiche troppo individuali, non abbiamo notizie distinte e precise della sua vita e della sua formazione.

Lorenzo Veneziano, *Polittico Lion*, part., Gallerie dell'Accademia, Venezia

Anche nel suo caso, l'evoluzione stilistica appare quasi impercettibile.

Egli matura i caratteri gotici della pittura di Paolo ma non va più avanti, anche se, timidamente, mostra di essersi misurato con Tommaso da Modena e Guariento di Arpo, non volendo superare i propri arcaismi decorativi. Lorenzo fa i conti con il nuovo e lo assorbe, lo normalizza, ne impedisce di fatto la diffusione. Nelle opere della piena maturità, come la *Dormitio Virginis* nel duomo di Vicenza del 1366 o la *Consegna delle chiavi a San*

*Pietro* ora al Museo Correr, nel trasferire l'evento sacro in favola avvertiamo una umanizzazione derivata dai rapporti con la pittura bolognese. Nell'ultima opera firmata e datata 1372, la *Madonna con il Bambino* ora al Louvre e forse proveniente dalla chiesa di San Francesco a Rieti, la visione di Lorenzo appare orientata verso una timida umanizzazione, mentre il decorativismo e il gusto gotico si arricchiscono di una spazialità allusa dall'edicola che contiene il gruppo sacro.

Davanti a prove come queste, Roberto Longhi potrà concludere: "Siamo in Italia? Dico. L'Italia di Giotto, di Simone, di Vitale? Per quanto si faccia non si riuscirà mai a porre codesti veneti sullo stesso piano dei grandi fiorentini o senesi contemporanei; e neppure degli emiliani".

Lorenzo Veneziano, *Polittico Lion*, Gallerie dell'Accademia, Venezia

Nicoletto Semitecolo, *Storie di San Sebastiano: Seppellimento di San Sebastiano*, part., Museo del duomo, Padova

## NICOLETTO SEMITECOLO
## ECHI DI GIOTTO

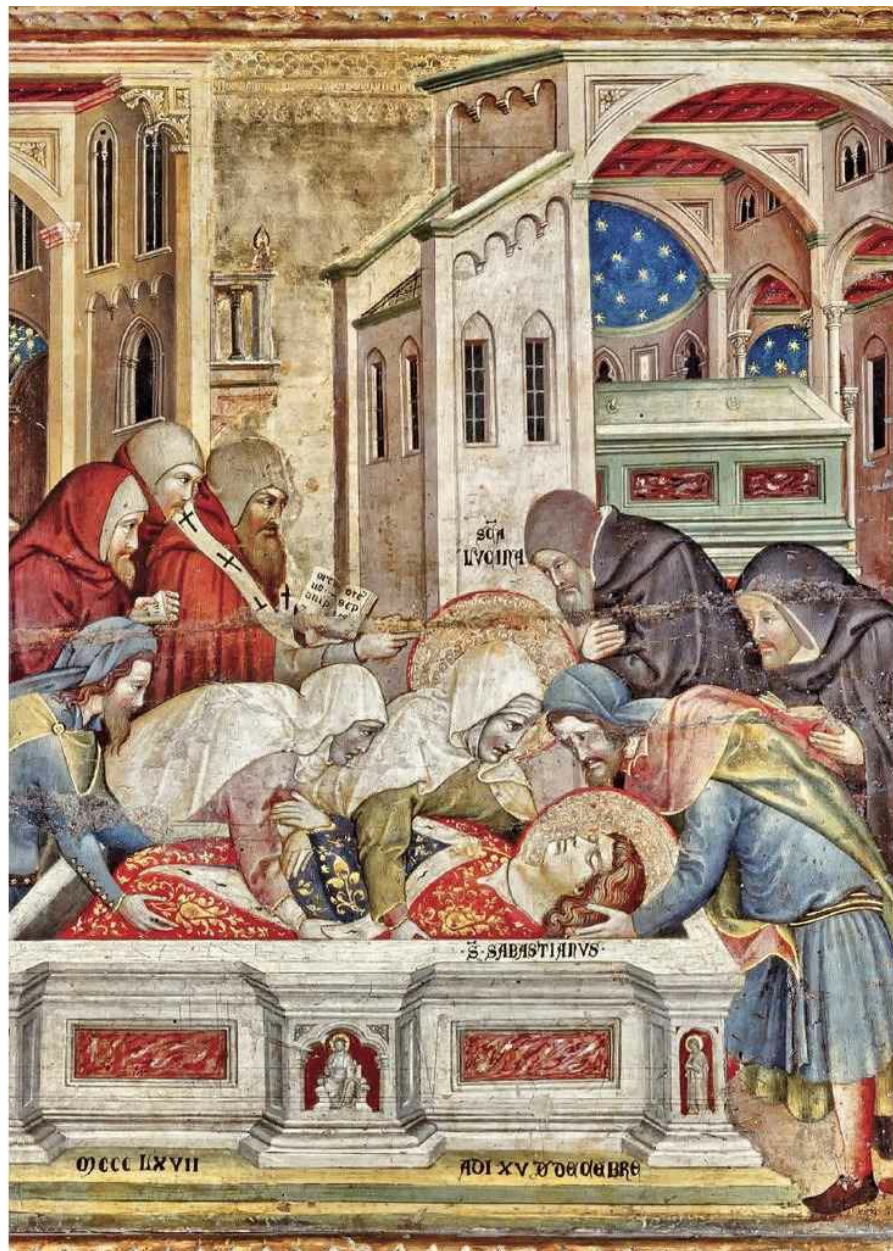
Nicoletto Semitecolo è veneziano, ma la sua guida è Guariento di Arpo, padovano. E il destino vuole che il suo capolavoro, le *Storie di San Sebastiano*, sia a Padova nel Museo del duomo.

Mentre Lorenzo Veneziano tenta di animare i suoi frigidi santi con le ampie falcate dei panneggi e i vividi colori, Nicoletto, negli stessi anni (1367), racconta. Il suo idolo innominabile è sempre Giotto, ma la sua formazione dovette essere nella bottega di Guariento, interpretato in modo spiritoso, senza solennità. Anche le piccole dimensioni delle sue storie favoriscono la velocità, la battuta di spirito. Guariento sente lo spazio come un architetto, Nicoletto lo segue "con un'intelligenza di narrazione fluida, quasi parlata, forse superiore a quella dell'ispiratore".

La pittura veneziana, con Semitecolo, sembra improvvisamente attraversata da un alito di vita, che apre a Michele Giambono e perfino alla dolcissima umanità di Giovanni Bellini. Guariento gli parla di Giotto, e Nicoletto tenta di riprodurlo in una *Madonna con il Bambino*.

Quando affronta le *Storie di San Sebastiano*, Nicoletto è più strutturato: mostra un equilibrio compositivo assai raro e una sensibilità da architetto.

Forse quelle di Nicoletto Semitecolo sono le prime storie in piccolo formato, nelle quali si concentra l'essenza di un vero e vivo narratore, come nei grandi affreschi di Guariento agli Eremitani. Dopo centinaia di immagini statiche ed estatiche dei pittori veneziani, il catalogo dell'artista, pur ristretto, è sufficiente a documentarne la grandezza. Recentemente è stato integrato da un *Cristo in Pietà*, cifrato, elegante come un intarsio di pietre dure, totalmente privo di drammaticità, ma con la stessa energia

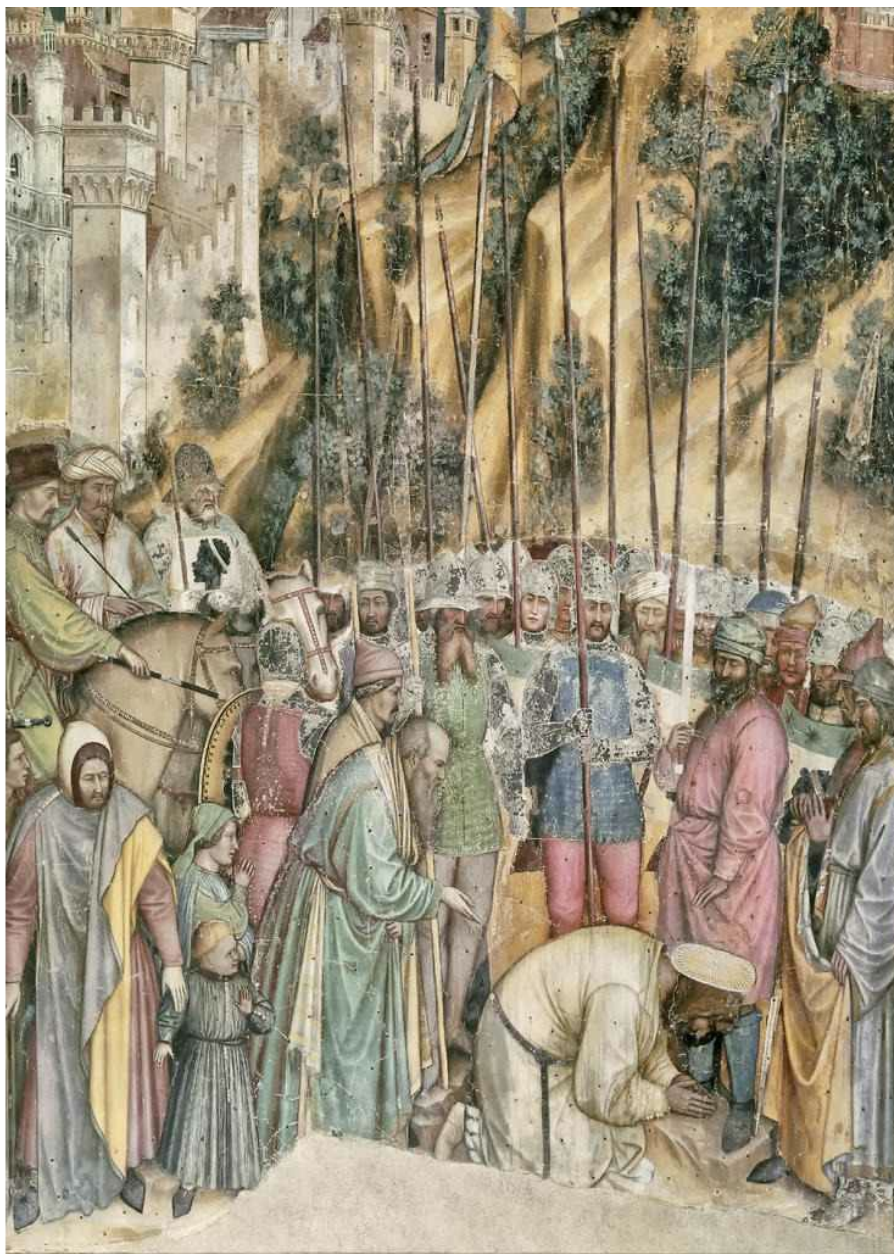
compositiva di un’opera astratta.

Nicoletto Semitecolo, *Storie di San Sebastiano: Seppellimento di San Sebastiano*, Museo del duomo, Padova

Altichiero di Zevio, *Crocifissione*, part., basilica di Sant'Antonio, Padova

## ALTICHIERO DI ZEVIO
## IL BENE E IL MALE

Da Zevio, vicino a Verona, viene Altichiero, un altro artista straordinariamente vivo e originale applicato a un'impresa che, per vastità e impegno, non teme il confronto con la decorazione del battistero di Giusto de' Menabuoi. Rispetto alla diffusione capillare nelle chiese veneziane dei dipinti di Paolo e Lorenzo, Padova è la città dei grandi cicli, soprattutto a fresco. Di Altichiero sappiamo poco ma vediamo molto, e abbiamo quindi piena consapevolezza della sua grande personalità. Pittore di azione, medita certamente su Giotto, ma conosce e ammira Tommaso da Modena, e immette nei suoi racconti una umanità calda e vera. Nelle sue composizioni di ampio respiro c'è spazio non solo per le emozioni, ma per una *pietas* verso l'uomo ignota anche a Giotto. Come l'antico maestro più di settant'anni prima, Altichiero concepisce nella Basilica del Santo una grandiosa *Crocifissione* con il trepido affollarsi di un'intera popolazione. Dopo qualche anno lo troviamo nel bellissimo spazio dell'oratorio di San Giorgio. Come nella Cappella degli Scrovegni, anche qui la volta è a botte, lo spazio interamente decorato: l'impressione è potentissima. Grandi affreschi monumentali, con grandiose architetture. Ciò che Nicoletto Semitecolo aveva desiderato, Altichiero compie, disegnando non teatrini, ma una città con le sue linee architettoniche, le sue torri, le sue sculture. Altichiero è un osservatore, ed è anche forse il primo ritrattista della pittura italiana.

Altichiero di Zevio, *Crocifissione*, basilica di Sant'Antonio, Padova

Dipinge Petrarca, che certamente ha conosciuto; osserva uomini pingui e devoti e uomini ascetici e scettici. Sono il popolo di una città potente che si illustra nella pittura. Nel loro rango, sotto guglie luminose, si presentano davanti alla Vergine.

Altichiero di Zevio, *Martirio di San Giorgio*, oratorio di San Giorgio, Padova

Grande è il respiro di questi riquadri ad affresco e, più ancora che nella *Crocifissione*, nel *Martirio di San Giorgio* con il bell'episodio del bambino curioso portato via dal padre e degli armigeri con le lunghe lance, fuori delle mura della città, che attendono ordini per giustiziare il santo. Il gruppo degli armigeri a semicerchio, negli atti lenti e misurati, rivela ancora una *pietas*, un silenzioso senso di colpa che, per un attimo, sembra rivelarci che il mondo si è fermato davanti al santo, inginocchiato e umiliato. Altichiero è

lirico ed epico insieme. Ci pone di fronte alla prima umanità vera della storia dell’arte, a uomini che pensano e soffrono, non illustrandone soltanto l’azione, ma i sentimenti e la coscienza. Nella consapevolezza (manzoniana) che una “feroce forza il mondo possiede, e fa nomarsi dritto”. Con Altichiero il bene e il male, e dunque la sfera etica e una morale nuova, entrano nella pittura.

Altichiero di Zevio, *Martirio di San Giorgio*, part., oratorio di San Giorgio, Padova

# CAPITOLO X

# IN ROMAGNA

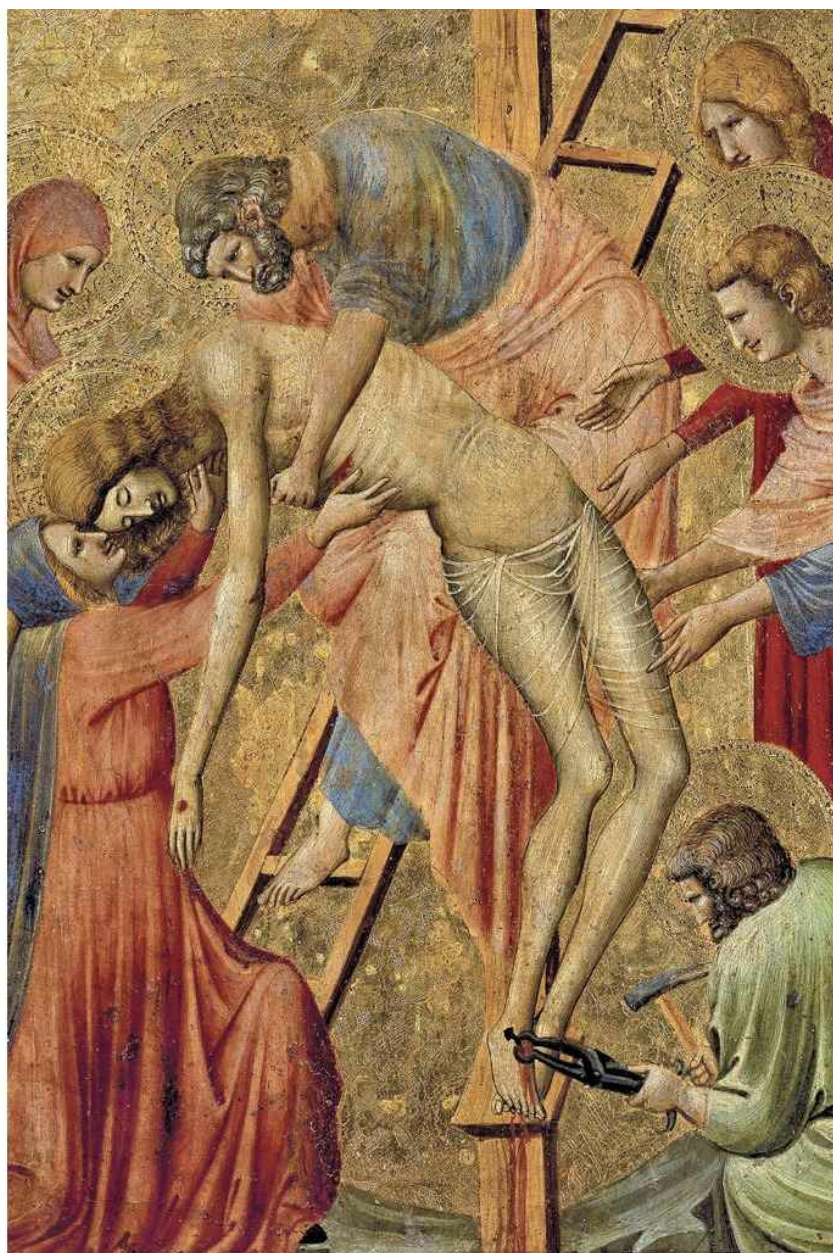
Giovanni da Rimini, *San Giovanni a Patmos*, part., chiesa di Sant'Agostino, Rimini

# GIOVANNI DA RIMINI
# IL PRIMO GIOTTESCO

La lezione di Giotto trova i suoi più ortodossi interpreti non a Firenze o a Padova, dove maturano rispettivamente i dogmatici e gli appassionati, ma a Rimini. Una vera e propria scuola che sembra trarre precoce ispirazione dal passaggio di Giotto nella città romagnola. Ma la Rimini del Trecento ha ancora visibili vestigia della città romana, e sembra attendere qualcuno che le faccia rivivere nella sensibilità moderna. In fondo, poco lontano di lì, a Ravenna, è partita la civiltà artistica ancora, e per oltre un secolo, viva nell'impero romano d'Oriente, a Costantinopoli. Giotto a Rimini vuole dire rinnovare l'orgoglio di quelle radici, fare rinascere la classicità. Per questo, forse, Rimini è il luogo ideale perché quelle invenzioni trovino interpreti convinti.

Probabilmente Giotto vi passa prima di arrivare a Padova sullo scorcio del XIII secolo, come a Padova viene chiamato a Rimini dai francescani, per un'impresa che dovette essere più vasta e con notevoli dipinti a fresco. Resta la Croce, sopravvissuta, perché su tavola, agli interventi innovativi e certamente distruttivi di Leon Battista Alberti, che trasformò la chiesa di San Francesco in tempio malatestiano. La Croce di Giotto, restaurata da Cesare Brandi in occasione della prima mostra sulla pittura riminese nel 1934, nella sua composta umanità, segue la Croce di Santa Maria Novella, capolavoro giovanile, che anticipa quella per la Cappella degli Scrovegni a Padova. La sofferenza del Cristo è temperata da un profondo sentimento contemplativo di ispirazione lirica che viene immediatamente recepita da Giovanni da Rimini, a tal punto compreso della lezione giottesca da duplicarla nel *Crocifisso* per la chiesa di San Francesco di Mercatello sul

Metauro del 1309. È un documento importante per la comprensione della scuola riminese e anche per l'aspetto originale della Croce giottesca prima che ne fossero tagliati i terminali con Maria, Giovanni e il Cristo Benedicente. Giovanni da Rimini collaborò sicuramente con Giotto. Era già pittore nel 1292, ed è ricordato per avere pagato con sei capponi il canone per un terreno di proprietà dell'ospedale di San Lazzaro. È parente di un altro pittore, Giuliano. La data precoce del 1309 indica Giovanni come uno dei primi seguaci riminesi di Giotto, e si può seguirne l'impresa di fedele interprete del maestro negli affreschi sopravvissuti per la chiesa di Sant'Agostino, tra memorie assisiati, soprattutto nella ripartizione dello spazio, e suggestioni cavalliniane. Ancora Giovanni si ritrova nel Giudizio universale affrescato sull'arco trionfale della chiesa di Sant'Agostino all'ingresso del coro. Ora, staccato, è visibile nel Museo della Città. L'affresco è databile tra il 1315 e il 1318, e Giovanni appare talmente pronto al rinnovamento, nell'amplificazione dei volumi e nel potenziamento del chiaroscuro, da essere stato identificato in un diverso e più maturo artista detto il Maestro dell'Arengo. Parimenti, di Giovanni vanno considerati anche gli affreschi del coro, dai quali sembra partire Pietro da Rimini.

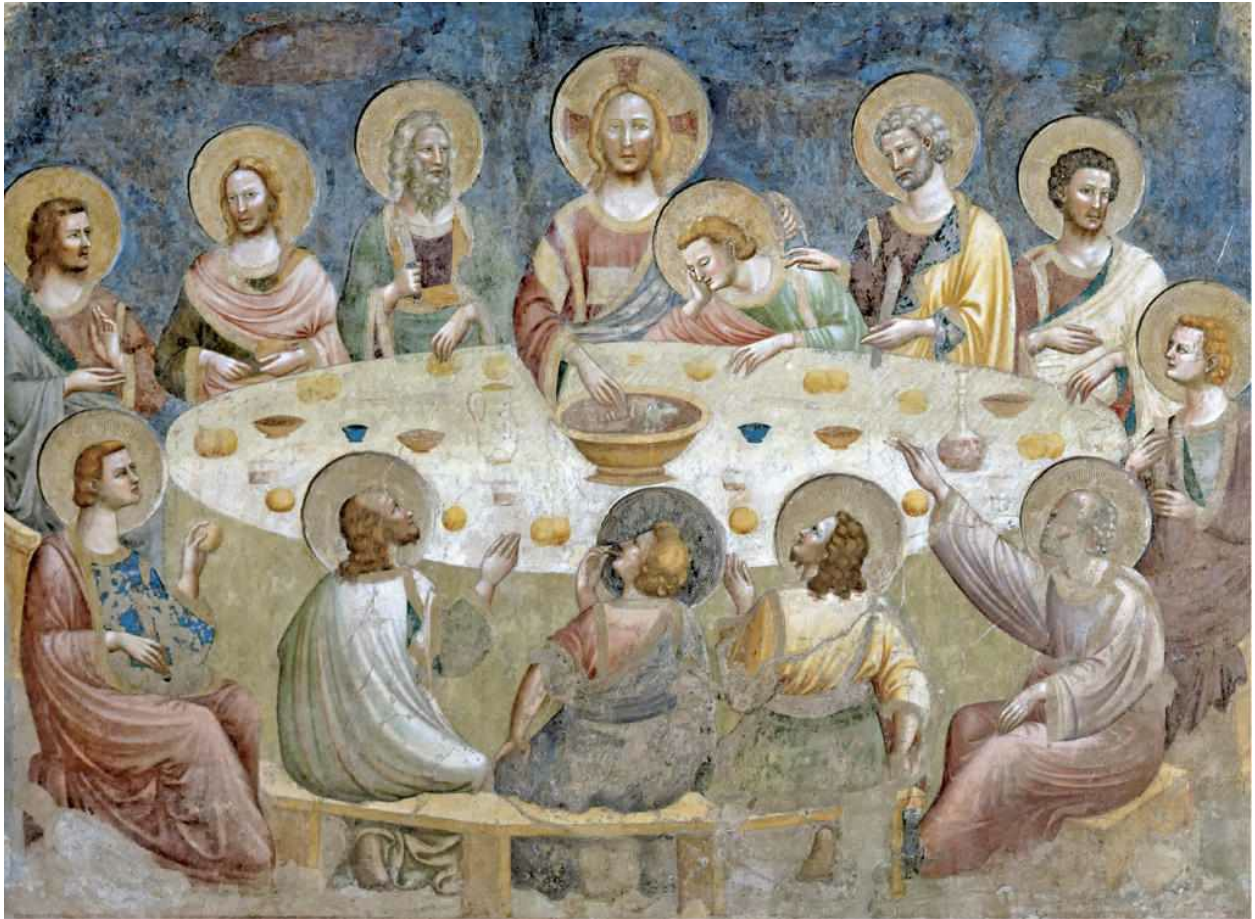
Giovanni da Rimini, *Crocifisso*, chiesa di San Francesco, Mercatello sul Metauro

Pietro da Rimini, *Deposizione dalla croce*, part., Museo del Louvre, Parigi

# PIETRO DA RIMINI
# PURO POETA

Pietro da Rimini è personalità più definita di Giovanni e probabilmente lo segue negli anni della formazione ad Assisi mostrando, con Giotto, di guardare con interesse anche Pietro Lorenzetti. Lo vediamo in una delle sue opere più notevoli, la *Deposizione dalla croce* ora al Museo del Louvre. Il ritmo è sempre quello di Giotto, ma si ha la sensazione di una stesura più preziosa, smaltata. Nelle vesti luminose, quasi fosforescenti, come se l'oro non fosse soltanto sul fondo, ma diffuso, a rendere più luminosi i colori. Per accentuarne l'effetto la nitida croce è composta di due legni piallati, di cui Pietro evidenzia le venature e i nodi.

Lo stesso gusto prezioso si ritrova negli affreschi dell'abbazia di Pomposa, nel basso ferrarese, lungo la dorsale adriatica, nei quali appare evidente il richiamo alla statuaria romana nell'insistente linearismo delle vesti, che evoca i panneggi delle sculture classiche, così come l'austera nobiltà dei volti. Gli episodi sono cadenzati da colonnine tortili di ispirazione romana, cosmatesca.

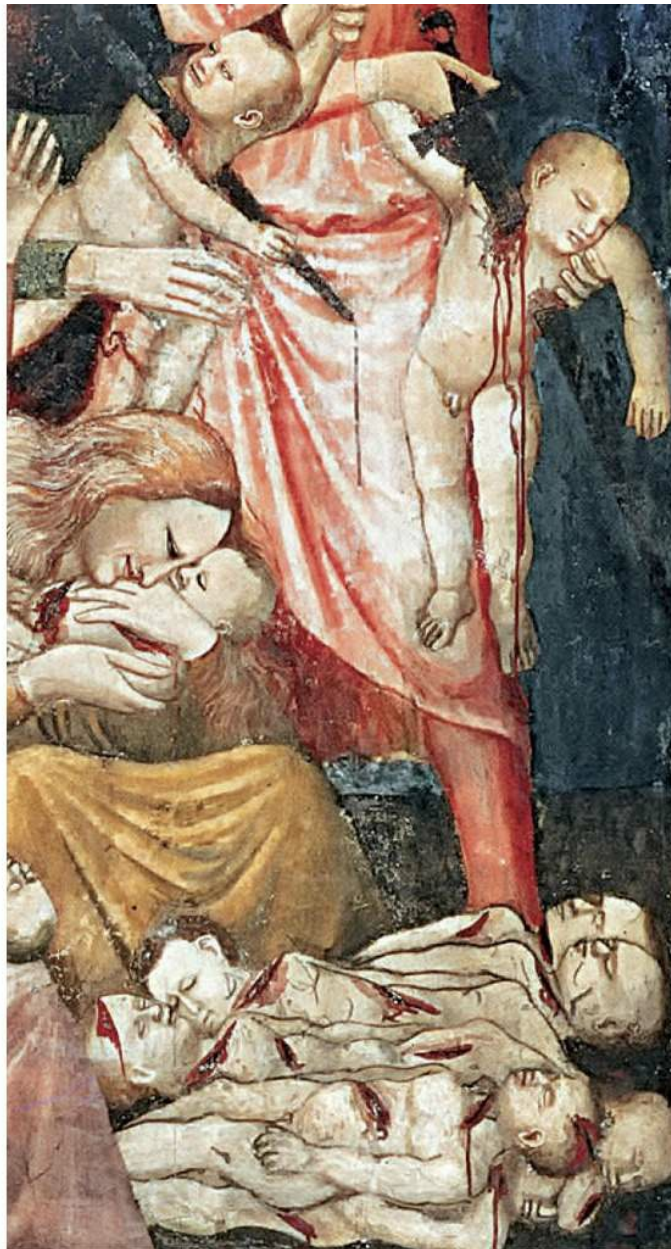
Originali e insolite anche le composizioni, come l'*Ultima cena*, impaginata intorno a un tavolo circolare. Pietro appare la personalità più ricca e complessa, se in lui sono confluiti, negli studi recenti, gli artisti identificati come il Maestro del refettorio di Pomposa, il Maestro di Tolentino, il Maestro di San Pietro in Sylvis, il Maestro di Santa Maria in Porto Fuori. E sempre a lui, personalità ricca e complessa, vanno riferiti gli affreschi di Santa Chiara a Ravenna, ora nel Museo nazionale. La lezione di Giotto è interpretata in una chiave limpidamente classicista, con una sintesi geometrica e forti volumetrie che sempre alludono a stimoli e a modelli

plastici, pur nell'accentuato linearismo.

Pietro da Rimini, *Ultima cena*, abbazia di Pomposa

Ma soprattutto è evidente in Pietro l'interpretazione lirica della forma, pura, contemplativa. Non intesa a rappresentare la realtà ma la sua essenza. C'è nei riminesi, e in Pietro soprattutto, una limpidezza di visione, un distacco, una naturale solennità. Sembra la sopravvivenza di una tradizione bizantina tradotta dal greco in una lingua italiana aulica e curiale. Rispetto a Giotto, realista e narratore, Pietro è un puro poeta. Come Sandro Penna rispetto a Umberto Saba.

Maestro di San Pietro in Sylvis, *Apostoli*, abbazia di San Pietro in Sylvis, Bagnacavallo

Ora convincentemente riconosciuto in Pietro da Rimini, il pittore dei dipinti absidali dell'abbazia di San Pietro in Sylvis, vicino a Bagnacavallo, è certamente un grande maestro. Era bello immaginarlo attivo e identificato soltanto nel ciclo di affreschi per l'abbazia, dove il coro di apostoli, in perfetta assonanza con il gusto di Pietro, appare nobilitato dai più virtuosi panneggi che siano stati concepiti nella pittura del Trecento. Senatori prima che apostoli, uomini antichi, essi appaiono come redivive sculture classiche a indicare, nella solennità, una rianimazione di un mondo mai spento, se tra quei modelli e questi nuovi eroi vi è pure l'esperienza dei mosaici di Ravenna e delle testimonianze bizantine che sono all'origine dell'impero romano d'Oriente ancora vivo, a Costantinopoli (e lo sarà per altri 150 anni) quando Pietro da Rimini (alias Maestro di San Pietro in Sylvis) dipinge a Rimini, a Ravenna, a Bagnacavallo. I mosaici delle basiliche di Sant'Apollinare Nuovo e di San Vitale a Ravenna sono poco lontani; Giotto

ha insegnato un metodo, non un sentimento e neppure una coscienza di regalità. I pittori riminesi, Pietro prima di tutti, sentono di vivere in un'altra Roma, di cui sopravvivono le vestigia, i monumenti, l'eredità. Come archetipi questi esempi agiscono nella concezione dell'opera dell'artista a San Pietro in Sylvis e la rendono solenne e monumentale, soprattutto nella teoria degli apostoli ai lati della crocifissione, guidati a sinistra da Pietro e a destra da Paolo.

Maestro di Tolentino, *Strage degli innocenti*, part., chiesa di San Nicola,

Tolentino

Maestro di Tolentino, *Strage degli innocenti*, part., chiesa di San Nicola, Tolentino

Maestro di Tolentino, *Strage degli innocenti*, part., chiesa di San Nicola, Tolentino

Il pittore li vede come titolari di una dottrina rappresentata dai libri o dai rotoli nei quali è contenuta la parola divina. I panneggi hanno ampie pieghe come statue classiche. Sono evidenti le affinità con gli affreschi di Pomposa. Tutto ci riconduce al magistero di Pietro da Rimini la cui classica sigla, la cui visione aulica ed essenziale, la cui "distanza" caratterizzano i cicli di San Pietro in Sylvis, così come quelli di Pomposa, Ravenna e

Tolentino.

La più vasta e complessa impresa dei pittori riminesi, paragonabile per impegno ed estensione alla Cappella degli Scrovegni di Giotto, non è a Rimini ma nelle Marche, a Tolentino, nel Cappellone di San Nicola dell'omonima basilica. Qui, nell'ampiezza degli spazi, si dispiega la complessa e matura consapevolezza della scuola riminese, a Rimini conosciuta prevalentemente per affreschi frammentari e lacunosi, e per tavole. A Tolentino, nel santuario di San Nicola, Pietro da Rimini arriva come per delega del grande maestro, quasi con l'impegno non solo di emularlo, ma di sostituirlo. Giotto è ancora vivo e, dietro di lui, il grande pittore che pensa e dipinge a Tolentino vuole stabilire un nesso, potenziato, tra la dottrina e l'immagine. Così, entro gli spicchi della volta, gli evangelisti e i dottori della Chiesa sono accoppiati assisi su spettacolari troni, vere e proprie cattedre con scaffali, libri, oggetti, sullo sfondo di un cielo stellato: l'evangelista Marco è con sant'Ambrogio, Luca con san Gregorio, Matteo con san Gerolamo, l'evangelista Giovanni con sant'Agostino.

Nelle grandi lunette, le scene di vita della Vergine, e ancora, nella fascia centrale, le storie del Nuovo Testamento, con l'espressiva *Strage degli innocenti* e le *Nozze di Cana*, con il movimento dei servitori fra gli orti decorati. L'entrata di Gesù a Gerusalemme, in una scenografia essenziale, mostra un'immagine memorabile del Cristo. Nella fascia inferiore vediamo le *Storie della vita di San Nicola*, con una particolare attenzione per i richiami degli abiti e per i vari dettagli della vita contemporanea. Dunque, un ciclo impegnativo sul piano della dottrina e della vita sociale. Evidenti le affinità con Pietro da Rimini, anche se il Maestro di Tolentino appare, più che in altri momenti dell'opera di Pietro, affine ai maestri fiorentini, tanto che l'abate Lanzi lo identifica con Andrea Orcagna. Forti richiami giotteschi sono anche nell'essenziale geologia del paesaggio, come si vede nell'episodio di Gesù tra gli apostoli. Notevoli, per qualità, sono alcuni dettagli nell'*horror vacui* che ispira il disegno complessivo del Cappellone, come le virtù nei peducci della volta, con le eleganti figure femminili abbinate, Carità e Prudenza, Speranza e Temperanza, Fede e Fortezza, Giustizia e Ingiustizia.

Pietro e i suoi collaboratori hanno concepito una summa, potenziando le

*Storie della vita di San Nicola* nella fascia più bassa, in rapporto con le *Storie delle vergini* e del Nuovo Testamento. In tal modo innalzando la gloria del santo patrono, che aveva vissuto per trent'anni nel convento del santuario, dove morì nel 1305.

Maestro di Tolentino, *Strage degli innocenti*, chiesa di San Nicola, Tolentino

# PARTE II

# CAPITOLO I

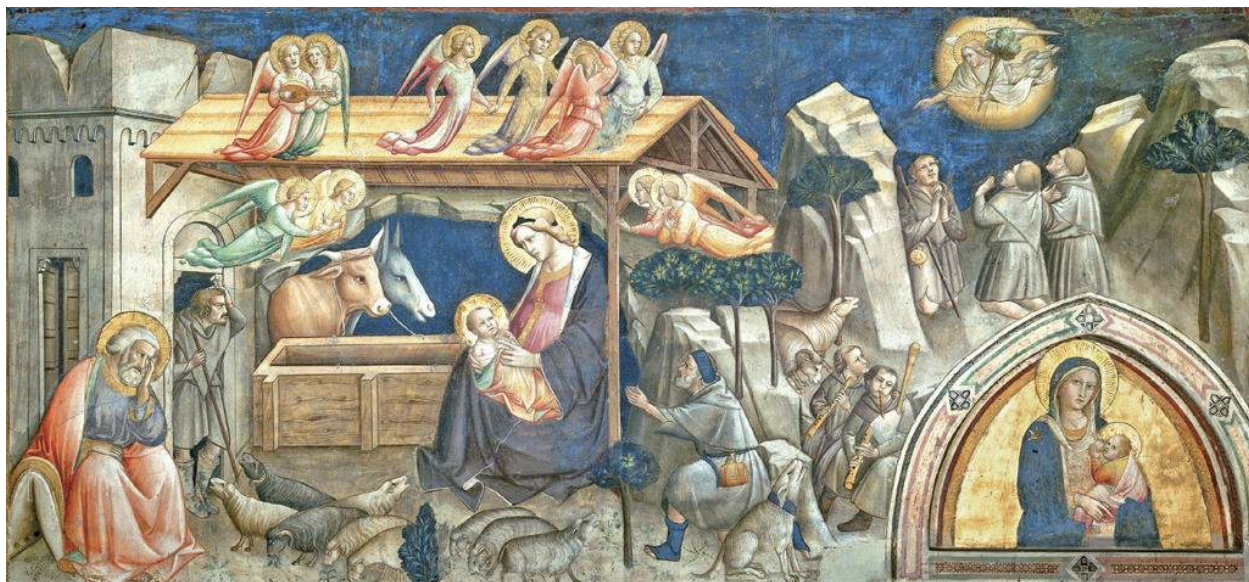
# NEL TEMPO SOSPESO

Agnolo Gaddi, *Natività*, part., duomo di Prato

# AGNOLO GADDI
# GIOTTO COME DOGMA

Firenze ritorna. Dopo tante esperienze osservate in ogni parte d'Italia, la geografia dell'arte ci riporta in Toscana. Agnolo Gaddi assume Giotto come sole di un sistema che si diffonde in tutti i luoghi di culto. Suo è il più importante cantiere della città, nell'ultimo quarto del Trecento, nella basilica di Santa Croce, con *Le storie della Vera Croce* dalla *Legenda aurea*; e ancora suoi gli affreschi della Cappella Castellani nella stessa chiesa e il ciclo sulla *Sacra cintola* nel duomo di Prato.

Rispetto ai suoi nordici coetanei Altichiero di Zevio e Giusto de' Menabuoi, attivi a Padova, Agnolo tiene Giotto non come fonte sulla quale sintonizzare la propria autonoma personalità, bensì come dogma da osservare senza invenzioni e fantasie, così come sentenziò lo storico dell'arte Pietro Toesca, secondo il quale Agnolo è "monotono, senza vita, prolisso narratore, reso popolare dalla stessa mancanza di profondità psicologica, dalla inanità delle espressioni plastiche, dalla superficiale vaghezza del colore".

In realtà, come si vede bene nell'*Incoronazione della Vergine*, ora alla National Gallery di Londra, Agnolo persegue un decorativismo sfinito, quasi astratto, completamente disinteressato, come appare, sia al realismo sia allo psicologismo. A lui interessano i rapporti di forza tra le forme, i blocchi delle figure e delle architetture, l'equilibrio degli spazi in una totale atarassia. È un compositore con misure prestabilite: sta a Giotto come Haydn a Bach. Anche nel racconto delle *Storie della Vera Croce*, che settant'anni dopo reinterpreterà Piero della Francesca in modo definitivo, Agnolo appare imperturbabile, distribuendo figure e paesaggio con ritmo quasi meccanico.

Agnolo Gaddi, *Natività*, duomo di Prato

Nel 1392, Agnolo si avvia alla conclusione della sua impresa artistica con gli affreschi della *Sacra Cintola* del duomo di Prato. Qui tenta strade nuove, e si sporge fino a un "notturno" lirico, sognante, nella *Natività*; ma resta contenuto, pedissequo, illustrativo. Appartiene a una stagione che finisce, e non è neppure tentato da avanguardie, sintesi, nuove visioni del mondo, non intendendo proporsi come un innovatore. Agnolo chiude un'epoca senza slanci e senza annunciarne una nuova, che sfiora restando immobile.

Agnolo Gaddi, *Leggenda della Sacra Cintola*, part., duomo di Prato

Agnolo Gaddi, *Leggenda della Sacra Cintola*, duomo di Prato

Lorenzo Monaco, *Adorazione dei Magi*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

# LORENZO MONACO
# L'AUTUNNO DEL MEDIOEVO

Che nella bottega di Agnolo Gaddi potessero circolare idee nuove è dimostrato, con grande evidenza, da Lorenzo Monaco, tanto devoto quanto creativo, tanto tradizionalista quanto innovativo. Egli trasforma in danza il lento passo regolare di Agnolo. Le linee geometriche di Agnolo si evolvono in forme allungate, sinuose. Le numerose Madonne con Bambino su fondo oro rispecchiano il gusto dominante del Gotico internazionale, ma insieme a una semplicità primitiva, corrispondente alla condizione spirituale e religiosa di Lorenzo, monaco camaldolese.

Di questa eleganza composta, misurata, è prova suprema l'*Adorazione dei Magi*, ora agli Uffizi, da leggersi anche per la coincidenza cronologica, in rapporto con l'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano, manifesto soddisfatto e irriducibile di resistenza alle avanguardie incalzanti a Firenze, ed elegia del più struggente e compiaciuto autunno del Medioevo.

Non c'è autunno, ma nuovo crepuscolo nella più semplice, seppure non meno preziosa, *Adorazione dei Magi* di Lorenzo. L'edificio già dechirichiano o piacentiniano in prossimità del quale, come arroccata, sta la Vergine con il Bambino, il paesaggio con l'improvvisa illuminazione notturna dell'angelo che sveglia i pastori, su crete nere, sono elementi direttamente desunti da Agnolo Gaddi. Ma l'atmosfera è mutata: tutta proiettata in una dimensione onirica. Come in una favola. Con un'essenzialità e con una forza di sintesi che non possono non essere in programmatica contrapposizione con Gentile da Fabriano, altro mondo nello stesso autunno. Il gusto dei due appare molto diverso: in Lorenzo è ancora forte la lezione di Giotto attraverso l'ortodossia di Agnolo Gaddi; in Gentile si muove un mondo di suggestioni

venete, toscane, marchigiane, ultramontane, in una vera e propria, geografica, dimensione internazionale.

Lorenzo Monaco, *Adorazione dei Magi*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

Lorenzo Monaco, *Adorazione dei Magi*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

A Firenze, il Gotico fiorisce in diversi modi: Lorenzo è sobrio, misurato, ma d'insuperabile eleganza; Gentile ostenta, è esibizionista, vuole rappresentare nella pittura l'equivalente del potere. Lo farà dopo qualche anno anche Piero ad Arezzo e a Urbino, ma in una dimensione filosofica, concettuale. Il potere è ordine, non sfarzo. E certamente Piero dovette riflettere con più attenzione su Lorenzo che su Gentile.

Proseguendo la similitudine musicale introdotta tra Giotto-Bach e Agnolo Gaddi-Haydn, Lorenzo Monaco può aspirare al ruolo di Mozart, limitatamente alle opere da camera. E con incanto mozartiano egli dipinge le storie della Vergine nella Cappella Bartolini Salimbeni nella basilica di Santa Trinita a Firenze. Sono gli anni in cui si forma e in cui pubblica i suoi

capolavori Masaccio. Ma Lorenzo lo ignora, sembra vivere in un altro tempo, dominato dal sogno. La realtà non è una tentazione per questo artista. È il mondo, dove non vuole vivere, fuori del convento, in cui i rumori giungono attutiti, come un foscoliano “calore di fiamma lontana”.

Lorenzo Monaco, *Adorazione dei Magi*, Galleria degli Uffizi, Firenze

Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

## GENTILE DA FABRIANO
## L'ULTIMO INVITO A CORTE

Che toccasse a un pittore marchigiano dipingere il più grande capolavoro del Gotico internazionale è cosa difficile da comprendere, dopo tanti capolavori toscani, veneti e anche lombardi. Dunque Gentile candida la sua *Adorazione dei Magi* a "capo dei capi". Nella storia dell'arte s'insinua, a partire dai grandi maestri della pittura riminese del Trecento, un filone parallelo che, da Tolentino a San Severino, a Fabriano, a Urbino, innalza nel cielo più alto proprio artisti marchigiani: Gentile, di Fabriano, e Raffaello, di Urbino. Come per un capriccio della storia, il primato fiorentino e anche quello veneziano lasciano il campo a quello marchigiano.

Gentile, nato intorno agli anni 1375-80, apre questa svolta epocale che maturerà nell'arco di un secolo fino alla nascita del divino Raffaello, nel 1480. Interessante e imprevedibile è anche l'affermazione di Gentile nelle aree dominanti, a Firenze e a Venezia. Dobbiamo immaginarlo, alle origini, in contatto con pittori e miniatori di Lombardia. E poi a Venezia dove, nel 1405, risulta iscritto alla Scuola dei mercanti. Poco più che trentenne, dipinge nel luogo più prestigioso di Venezia, nella Sala del Maggior Consiglio, in Palazzo Ducale; e, poco dopo, con lo stesso impegno, per un luogo fuori del mondo, un eremo francescano vicino a Fabriano, dipinge il *Polittico di Valle Romita*, oggi nella Pinacoteca di Brera.

Se pensiamo all'*Incoronazione della Vergine* di Agnolo Gaddi riscontriamo, nello stesso soggetto del nuovo polittico, l'influenza dei pittori veneziani che erano scesi nelle Marche, come Jacobello del Fiore, quale lo vediamo nelle *Storie di Santa Lucia* a Fermo, prima diretta fonte di ispirazione per il più giovane Gentile. Questo innesto di pittura veneziana

rispetto al rigore del disegno fiorentino attribuisce a Gentile una capacità unica di restituire la morbidezza, il profumo dei corpi, la dolcezza dei volti, in quella fusione cromatica che si trasferirà, qualche tempo dopo, in Giovanni Bellini. Lo vediamo nel *Polittico Quaratesi* del 1425, ma soprattutto nell'*Adorazione dei Magi* commissionata da Palla Strozzi e terminata nel 1423 per l'altare della Cappella Strozzi a Santa Trinita, non molto lontano dai coevi affreschi di Lorenzo Monaco. Quale abisso, tuttavia, tra lo spirituale, sofisticato, contenuto Lorenzo e l'incontinente, rutilante, trionfante Gentile!

Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

L'*Adorazione* di Gentile è l'affermazione sulla terra del potere reale di Dio. La Madonna è una regina, con il principe consorte e le ancelle; i tre Magi sono tre re in ambiti sontuosi. È l'ultimo invito a corte, oltre il quale il mondo sarà restituito ai poveri, ai disperati, in una radicale, rivoluzionaria interpretazione dello spirito cristiano da parte di Masaccio. Lorenzo Monaco e Masolino da Panicale proveranno a dissimulare, cercando vie di fuga per non perdere il loro mondo di sogni. Ma non ci riusciranno. La rivoluzione è

cominciata, e Gentile spodestato nel momento della sua più alta e solenne affermazione. La sua *Adorazione dei Magi* sarà il palazzo d'inverno assaltato da Masaccio e dai suoi.

Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, Galleria degli Uffizi, Firenze

Michele di Matteo, *Polittico*, part., Gallerie dell'Accademia, Venezia

# MICHELE DI MATTEO
# IN ANTICIPO
# PER ECCESSO DI RITARDO

Chi attraversi la prima sala delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, nel rinnovato allestimento di Carlo Scarpa, tra capolavori di Paolo e Lorenzo Veneziano, di Jacobello del Fiore, di Michele Giambono e di altri incantati maestri, vedrà su una parete, con i colori più squillanti, un'opera sofisticatissima ma di evidenza non veneziana. Si tratta di uno dei momenti più alti della pittura del Gotico internazionale, sostenuto con impressionante tensione e temibili confronti da Michele di Matteo, maestro bolognese attivo anche a Venezia, oltre che a Bologna con Giovanni da Modena, nell'inventare bandiere con le armi del Comune e vessilli per il Gonfaloniere. Non molto tempo dopo, sul finire del quarto decennio del Quattrocento, apprezzate e meditate le notevoli e discordanti prove di Lorenzo Monaco e Gentile da Fabriano nella celebre *Adorazione dei Magi*, Michele dipinge il polittico, ora all'Accademia di Venezia, già nella chiesa di Sant'Elena in Isola, su commissione (autoctona e fedele alle origini in territorio nemico) del bolognese fra Bernardo de' Schiappi.

Michele di Matteo, *Polittico*, part., Gallerie dell'Accademia, Venezia

Quando ormai anche a Venezia è arrivato il vento della pittura nuova, con Andrea del Castagno, Paolo Uccello e anche Antonio Vivarini, e inizia quella pittura unita e morbida che culminerà in Giovanni Bellini, Michele di Matteo appare fuori tempo massimo. La sua pittura è così decorativa da apparire neobizantina, anche se l'artista mostra di avere studiato e pressoché congelato la lezione di Gentile e di Jacobello. Il decorativismo, per puro edonismo, è portato alle estreme conseguenze. Michele se ne innamora: non vuole che questa stagione, incalzata dai nuovi avvenimenti, finisca, e ne raccoglie e tiene in vita le suggestioni più estetizzanti, l'ornamento più esibito e fine a se stesso, come un affiliato *ante litteram* dell'Arts and Crafts Movement di William Morris; fino a esiti che non temono il confronto, anche per la comune suggestione bizantina, con Gustav Klimt, in un sorprendente anticipo per eccesso di ritardo.

Il polittico veneziano di Michele di Matteo appare così un capolavoro fuori del mondo, oltre che fuori del tempo; e mirabile per l'eleganza delle figure femminili che lo compongono: Maria Maddalena, santa Caterina, santa Lucia – fasciate negli abiti più raffinati dei Fortuny e dei Rubelli veneziani, stoffe preziose per un sarto bolognese – e soprattutto sant'Elena, titolare della chiesa per cui l'opera fu concepita, con la veste di una fantasia

da fare impallidire Roberto Capucci e Vivienne Westwood. Insomma, un dipinto che è una sfilata di moda e una festa di disegni e di colori, senza precedenti e senza seguito. Un *unicum* di un infiltrato bolognese nella luce d'oro di Venezia.

Michele di Matteo, *Polittico*, Gallerie dell'Accademia, Venezia

Michelino da Besozzo, *Sposalizio della Vergine*, part., The Metropolitan Museum of Art, New York

# MICHELINO DA BESOZZO
# GIARDINIERE SOFISTICATO

Il Gotico internazionale in Lombardia culmina nell'opera ampia e coerente di Michelino da Besozzo, ammiratissimo al tempo sia in vaste decorazioni ad affresco sia in miniature per codici, tanto in disegni per vetrate quanto in tavole.

I suoi esordi sono a Pavia, nella basilica di San Pietro in Ciel d'Oro, nel 1388. Poco dopo, il suo talento si concentra nei piccoli formati, come nel *Libro d'Ore* della Bibliothèque Municipale di Avignone; e poi, a seguire, l'*Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti*, in continuità con l'esperienza di Giovannino de' Grassi. L'allargamento di interessi e, insieme, l'influenza su una realtà chiusa e compiaciuta come quella veneziana si hanno negli anni del lungo soggiorno nel Veneto, tra il 1404 e il 1418, con una documentata presenza a Venezia nel 1410. Di questo momento sono le illustrazioni per il *Codice Cornaro*, con l'*Epistola di San Gerolamo* alla British Library di Londra. Senza rinunciare al gusto narrativo dell'illustratore, verso il 1420 Michelino firma "Michelinus fecit" lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, ora alla Pinacoteca nazionale di Siena. Poi, seguendo il destino di Giovannino de' Grassi, torna a lavorare a Milano, per il cantiere del duomo, dove si applica ai dipinti dell'altare e alla vetrata della Cappella di Santa Giuditta.

Michelino da Besozzo, *Offiziolo Bodmer*, part., The Morgan Library and Museum, New York

Michelino da Besozzo, *Sposalizio della Vergine*, The Metropolitan Museum of Art, New York

Michelino da Besozzo, *Offiziolo Bodmer*, The Morgan Library and Museum, New York

Di quest'epoca, risposta lombarda a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco, è lo *Sposalizio della Vergine*, ora al Metropolitan Museum di New York, una tavola che mostra l'ostinata resistenza del pittore a ogni ricerca geometrica e prospettica, per conservare l'aura favolosa di un racconto estraneo a ogni declinazione sentimentale. C'è danza, non sentimento e neppure rabbia, nei protagonisti che si dividono felicità (gli sposi) e

amarezza (i pretendenti). Le forme fluttuano negli ampi panneggi: non ci sono leggi di gravità e neppure sensi vivi, ma atmosfere in un galleggiare dei corpi, così come, entro mirabili cornici floreali, Michelino aveva già mostrato nelle miniature dell'*Offiziolo Bodmer*, conservato presso la Morgan Library and Museum di New York.

In questa straordinaria impresa convivono dimensione onirica e attenzione per i dettagli naturalistici con vivo spirito d'osservazione. Le architetture sono di zucchero, ma i fiori sono fiori veri, senza il decorativismo che attribuirà agli elementi vegetali la sensibilità liberty, in una riabilitazione del Gotico internazionale, altrimenti chiamato "Gotico fiorito". Di questi meravigliosi giardini, il giardiniere più applicato e sofisticato è proprio Michelino da Besozzo, e con lui si avvia a conclusione il lungo, estenuato, autunno del Medioevo che convive, in ogni parte d'Italia, con le ricerche prospettiche dei pittori nuovi senza dare alcun segnale di consapevolezza.

Giovannino de’ Grassi, *Taccuino*, Biblioteca civica Angelo Mai, Bergamo

# GIOVANNINO DE' GRASSI
# TRA REALTÀ E SOGNO

Un patrimonio di invenzioni, di sorprese, di fantasie sognate è nelle carte e nei disegni di Giovannino de' Grassi. Se il Gotico internazionale si esprime in Italia non in dipinti di soggetto sacro ma in una descrizione favolosa del mondo, è grazie ad artisti che lavorano riparati nei loro studioli per poter liberamente osservare la natura e descrivere fantasie e curiosità.

Di Giovannino, nato verso il 1350, iniziamo ad apprezzare i cinquanta fogli dell'*Offiziolo* di Gian Galeazzo Visconti, con animali, paesaggi fiabeschi e architetture inventate, infiniti capricci con simboliche e spesso indecifrate allusioni. Con una tale fantasia e un siffatto gusto descrittivo, Giovannino si delimita i confini italiani del Gotico internazionale. Difficile immaginare che alla sua fonte non abbiano preso ispirazione Gentile da Fabriano e Pisanello. Il naturalismo, che nelle loro opere – come in quelle dei Salimbeni di San Severino – sembra indicare una riflessione scientifica, ha le sue origini nelle miniature e nei disegni di Giovannino de' Grassi.

Il suo *Taccuino di disegni*, conservato nella Biblioteca civica Angelo Mai di Bergamo, è una miniera di invenzioni sorprendenti che uniscono osservazione della realtà e sfrenata fantasia. Concepito nell'ultimo decennio del Trecento, tra il 1390 e il 1398, il taccuino contiene 77 disegni colorati e 24 lettere miniate dell'alfabeto.

Subito si avverte che Giovannino non delimita i confini tra realtà e sogno, e in tal modo definisce il vero e proprio carattere estetico del Gotico internazionale, che, come il Liberty, si articola coerentemente in pittura, scultura e architettura. Non dovrà così stupirci che, a partire dal 1391 e fino alla morte, nel 1398, egli diriga la fabbrica del duomo di Milano, il più alto

esempio, anche nel suo cantiere infinito, di Gotico internazionale.

Giovannino de' Grassi, *Offiziolo Visconti*, part., Biblioteca nazionale centrale, Firenze

Giovannino de' Grassi, *Offiziolo Visconti*, Biblioteca nazionale centrale, Firenze

Belbello da Pavia, *San Gerolamo*, part., Bibbia di Niccolò d'Este, Biblioteca apostolica vaticana

## BELBELLO DA PAVIA
## PENSIERI DIPINTI

Belbello riappare quando lo storico dell'arte Pietro Toesca, in uno dei suoi saggi sulla pittura lombarda, riconosce una personalità diversa da Giovannino de' Grassi, ma con un forte carattere e un'evidente autonomia estetica. Ciò che a Firenze esprimono Gentile da Fabriano e Lorenzo Monaco si chiude invece, in Lombardia, nelle pagine preziose di codici e taccuini. Così Belbello si affaccia nella seconda parte dell'*Offiziolo* Visconti, interrotto da Giovannino e completato alla fine del terzo decennio del Quattrocento.

Le tracce di Belbello si trovano nel *Breviario* di Maria di Savoia a Chambery e nella Bibbia estense, ora alla Biblioteca Apostolica Vaticana. Instancabile miniatore, lo vediamo nel *Messale* del duomo di Mantova. Estraneo al naturalismo e tutto proiettato in una dimensione lirica e trasfigurata della realtà, Belbello ha una pienezza di vita e di fantasia nei racconti fiabeschi con cui illustra la Bibbia per Niccolò d'Este.

L'eleganza di Giovannino si dispiega in forme ampie e fluttuanti che non hanno consistenza fisica e appaiono come pensieri dipinti, nelle linee deformanti e con i colori accesi, in un ritmo di danza. Il *San Gerolamo* che ammansisce il leone è una figura monumentale ed elegante nel panneggio gotico, mentre il leone è araldico. Intorno, curiosi e devoti sembrano agitarsi tra paura e stupore, componendo un racconto che appare letteralmente come un cartone animato.

Belbello da Pavia, *Annunzio ai pastori*, Offiziolo Visconti, Biblioteca nazionale centrale, Firenze

Maestro di Casa Minerbi, *La Carità*, part., Casa Minerbi, Ferrara

## MAESTRO DI CASA MINERBI
## FANTASIA E CAPRICCIO

A Ferrara, in via Giuoco del Pallone, in un edificio medievale con il portico a terreno addossato alla *magna domus* degli Ariosto, la casa della famiglia del Sale e poi, modernamente, di Giuseppe Minerbi, storico presidente della Cassa di Risparmio della città, vi è uno dei cicli di affreschi più importanti dell'Italia del Nord, sotto l'urgente stimolo della Cappella degli Scrovegni.

Se n'è avuta conoscenza abbastanza tardi, se lo stesso Roberto Longhi, nella sua *Officina Ferrarese* del 1934, lo ignora. Soltanto Francesco Arcangeli, nel 1954 e, più tardi, Carlo Ludovico Ragghianti danno consistenza umana, estetica e critica a questo ignoto e seducente pittore che prenderà il nome dell'ultimo proprietario, curioso e illuminato, del palazzo: Maestro di Casa Minerbi.

Di "casa", proprio; perché io, ragazzo suggestionato dalla resurrezione di questo artista negli studi dei due valorosi critici, e per la felice circostanza di abitare nella stessa strada, due numeri civici più avanti, nella casa che fu del canonico Brunoro Ariosto, zio di Ludovico, mi presentai bel bello all'anziano Minerbi chiedendogli di poter vedere gli affreschi.

Saranno stati gli anni 1972-73; il Minerbi fu arguto e cordiale, e, pur nulla sapendo di me, mi introdusse a quella stanza delle meraviglie dove aveva salotto sotto i maestosi affreschi. Tornai in altre occasioni, sempre cordialmente accolto, avvertendo una contemporaneità tra le pitture e il padrone di casa. In fondo esse erano, se non nate, tornate alla luce con lui. Passarono poi molti anni, Minerbi ci lasciò, la casa fu svuotata e i muri con i dipinti acquistati dal Comune di Ferrara. In quegli spazi desolati e come

diminuiti di anima, tornai a vedere gli affreschi con Edmondo Berselli per una trasmissione sul Po programmata dalla Rai. È qui il cuore di quella che Roberto Longhi e Francesco Arcangeli chiamarono “Padanìa”; e nessun artista, neanche Giotto a Padova, può dirsi più “padano” del Maestro di Casa Minerbi.

Giotto, *La Prudenza*, part., Cappella degli Scrovegni, Padova

Maestro di Casa Minerbi, *La Prudenza*, part., Casa Minerbi, Ferrara

La parete principale mostra, come per definire il campo del Bene e del Male davanti alla Giustizia divina, un Cristo giudice tra Vizi e Virtù abbinati su due fasce: Prudenza e Follia, Fortezza e Incostanza, Temperanza e Ira, Giustizia e Ingiustizia, Fede e Idolatria, Carità e Avarizia, Speranza e Disperazione. Fonte di queste allegorie sono le coppie di Vizi e Virtù nel basamento monocromo della Cappella degli Scrovegni. Ma quelle che là sono statue, nel pittore padano diventano figure umane, corpi vivi e caldi, come se egli avesse avuto amicizia e confidenza con Tommaso da Modena. E con ancor maggiore sapore di verità, di immediatezza, di umanità.

Si osservi l'Ira, che si scopre il petto come per un'esibizione di sensualità, di carnalità; o le figure femminili nelle cornici polilobate, o ancora la bizzarra Follia, degna delle invenzioni del pittore francese Henri Rousseau, il "Doganiere", nell'aspetto selvaggio.

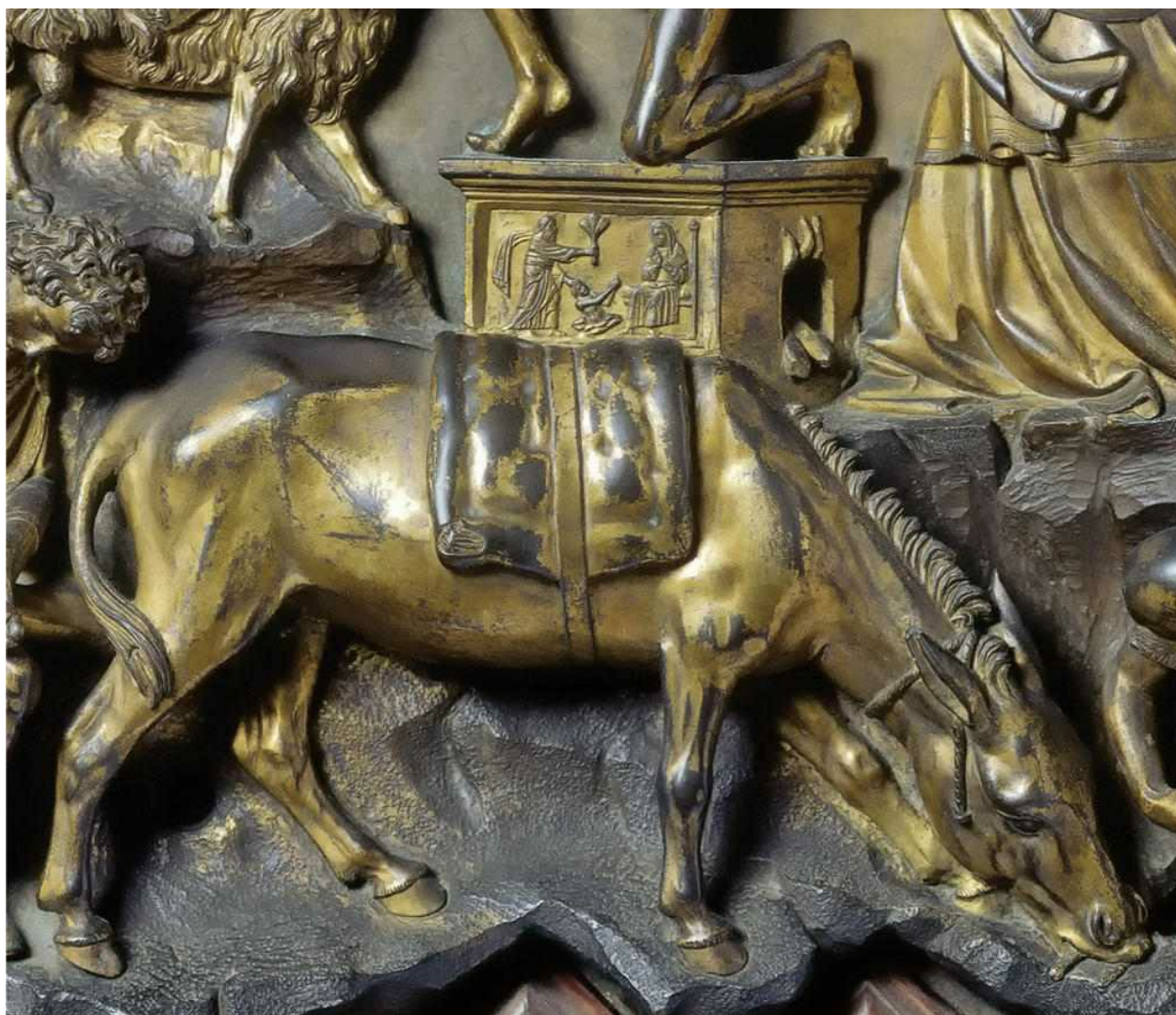
Fantasia, capriccio, originalità caratterizzano il Maestro di Casa Minerbi, che non possiamo liquidare come semplice allievo di Giotto, ma neppure

come esponente, nella sua sobria anomalia, del Gotico internazionale, cui di diritto dovrebbe appartenere. Siamo negli stessi anni di Agnolo Gaddi a Firenze, giottesco ortodosso. Se ne possono apprezzare le differenze, al confronto con il linguaggio semplice e vero del Maestro di Casa Minerbi.

Filippo Brunelleschi, *Sacrificio d’Isacco*, Museo del Bargello, Firenze

## FILIPPO BRUNELLESCHI
## L'URTO

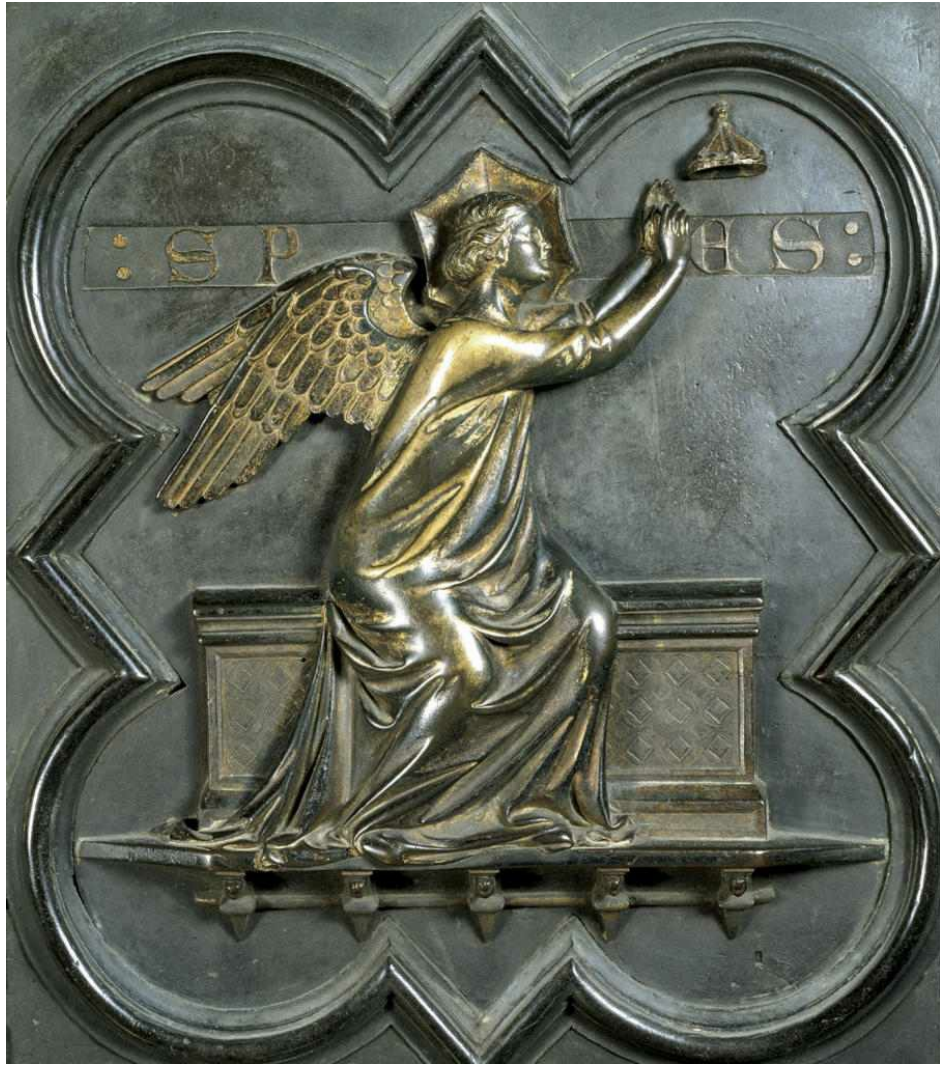
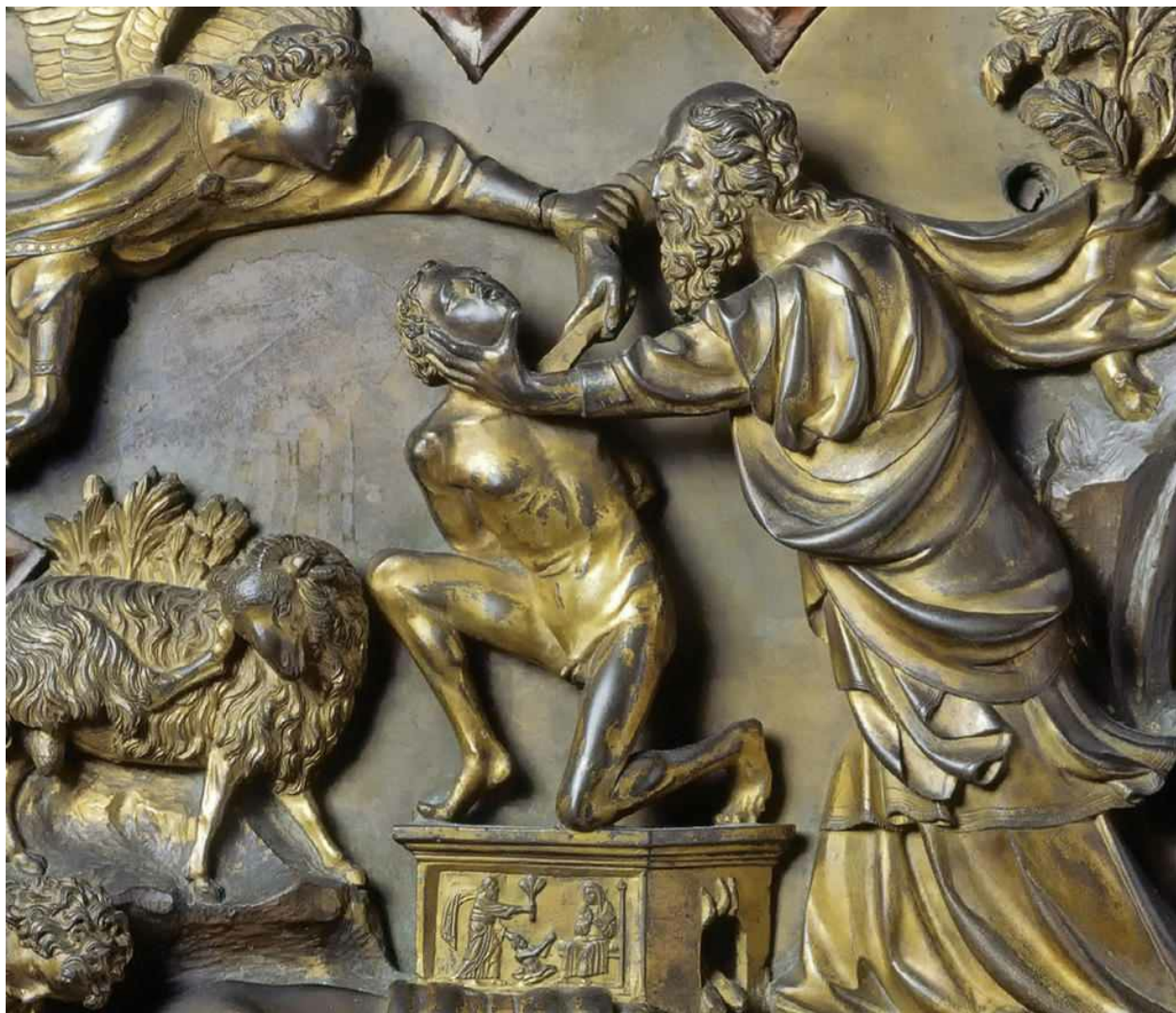
Con i grandi miniatori lombardi siamo arrivati alle ultime ore dell'autunno del Medioevo. Autunno o tramonto? Certamente fine di un modo di vedere e di vivere che è difficile ancorare a ragioni storiche. Convivono, come in altre epoche è accaduto, concezioni diverse di cui un malinteso progresso della storia dell'arte ci fa, a partire dal Quattrocento, privilegiare gli aspetti innovativi, rivoluzionari, lasciando ai margini i fenomeni di resistenza e di sopravvivenza. Così l'evoluzione delle forme trova luoghi privilegiati dove si sperimentano ricerche nuove.

Ed è ancora a Firenze, mentre il lungo tramonto o autunno del Medioevo perdura (ne abbiamo visto i meravigliosi riflessi nella Lombardia viscontea), che si assiste a un'alba, o a una primavera, in apertura di secolo. La storia scorre su binari paralleli. Proprio nel 1401, come avvertendo che nell'arte si muovono pensieri nuovi, viene bandito il concorso per la porta nord del battistero. Il battistero è luogo simbolico a Firenze e nelle sue porte si documentano tre importanti momenti dell'arte italiana nell'arco di più di un secolo. La stagione giottesca si rispecchia nella porta del lato sud, realizzata da Andrea Pisano tra 1300 e 1336; la *Porta del Paradiso*, terminata nel 1452, è il capolavoro di Lorenzo Ghiberti, sintesi di mondo gotico e di Rinascimento; la porta del lato nord è il terreno del confronto voluto dall'Arte di Calimala, che indice il concorso. Gli artisti scelti sono sette: Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia, Francesco di Valdambrino, Simone da Colle, Nicolò di Luca Spinelli da Arezzo, Nicolò di Pietro Lamberti. Il tema proposto è il sacrificio di Isacco entro una cornice quadrilobata, come quelle della porta di Andrea Pisano.

Filippo Brunelleschi, *Sacrificio d'Isacco*, part., Museo del Bargello, Firenze

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Apparizione degli angeli ad Abramo e sacrificio di Isacco*, part., battistero di Firenze

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Apparizione degli angeli ad Abramo e sacrificio di Isacco,*battistero di Firenze

Del concorso ci restano solo due formelle, ora al Museo nazionale del Bargello: quella del Brunelleschi e quella del Ghiberti, veramente due mondi a confronto. Ghiberti dimostra l'idea di un ordine del mondo in equilibrio tra figura e natura, nel confronto serrato tra i due protagonisti, come in un ritmo di danza, privilegiando uno schema verticale. Brunelleschi sovverte quello stesso spazio con uno schema orizzontale dominato da un Abramo che si avventa su un riottoso Isacco mentre l'angelo interviene nel momento

decisivo. Brunelleschi esprime una precisa consapevolezza del dramma: le figure in basso non assistono allo spettacolo come a una recitazione, ma subiscono le conseguenze dell'azione, in uno sconvolgimento che le sospinge verso l'esterno con una pressione che sembra voler rompere i limiti della cornice. Se l'*Urlo* di Munch è una delle opere più celebri dell'arte moderna, l'"urto" che si sprigiona tra i tre protagonisti è la scossa da cui prende origine la stessa modernità. Brunelleschi sovverte le regole che Ghiberti applica con grande misura e rispetto delle proporzioni. L'esito della competizione è incerto: sappiamo che Brunelleschi (nell'ipotesi di un *ex aequo*) si dichiara indisponibile a collaborare con Ghiberti. Quest'ultimo, che è l'autore della porta, nei suoi *Commentarii*, si dichiara vincitore ("universalmente mi fu conceduta la gloria sanza alcuna exceptione"). Brunelleschi andrà poi a Roma e occorrerà aspettare vent'anni perché la sua rivoluzione venga portata a compimento da Masaccio.

Andrea Pisano, *Porta sud: La Speranza*, battistero di Firenze

Filippo Brunelleschi, *Sacrificio d’Isacco*, part., Museo del Bargello, Firenze

Lorenzo Ghiberti, *Sacrificio d’Isacco*, part., Museo del Bargello, Firenze

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Storie di Giuseppe*, part., battistero di Firenze

## LORENZO GHIBERTI
## SINTASSI NUOVA E LESSICO TRADIZIONALE

Lorenzo Ghiberti fu un grande artista vanitoso. Ne conosciamo il volto giovanile con un bel copricapo a turbante da un rilievo nella porta nord del battistero di Firenze, e poi lo rivediamo maturo senza capelli, con lo sguardo bonario e compiaciuto in un medaglione della *Porta del Paradiso*. Per molte ragioni dobbiamo considerarlo uno dei padri fondatori del Rinascimento, ma contro la sua volontà, che fu quella di sistematore e interprete di tutte le conquiste, le invenzioni e le variazioni del mondo gotico, da Giotto a Giovanni Pisano, a Tino di Camaino, a Nino Pisano, a Lorenzo Monaco, a Lorenzo Maitani, a Masolino.

Ghiberti nasce intorno al 1380, in tempo per essere attivo agli inizi del secolo successivo, in quel vento di rinnovamento cui egli partecipa con la testa girata verso il passato. Nella sua biografia, un tratto ne indica la personalità e la furbizia: un documento per discolparsi di non avere mai pagato le tasse, né lui né i suoi, famiglia di orafi – *nihil sub sole novi*. Dopo un'iniziale e non riconosciuta attività nelle Marche, che potrebbe orientarci su collegamenti con il suo coetaneo e consentaneo Gentile da Fabiano, Ghiberti inizia la sua carriera con il concorso per la porta nord del battistero. Quale ne sia stato l'esito (*ex aequo* con il Brunelleschi, o solo a lui favorevole, come afferma nei suoi *Commentarii*), è Ghiberti a compiere l'opera nell'arco di circa vent'anni, e a farlo in continuità, non in contrapposizione, con l'opera di Andrea Pisano nella porta sud. Non all'Antico, ma al Nuovo Testamento è dedicata la porta, con oscillazioni legate al formidabile dibattito di quegli anni a Firenze, come si misura confrontando la formella con la natività, composta con lo stesso ritmo di

quella del concorso, e la più classica e moderna formella con la flagellazione, più semplice e sintetica, nell’accordo tra le figure e lo spazio.

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Storie di Giuseppe*, part., battistero di Firenze

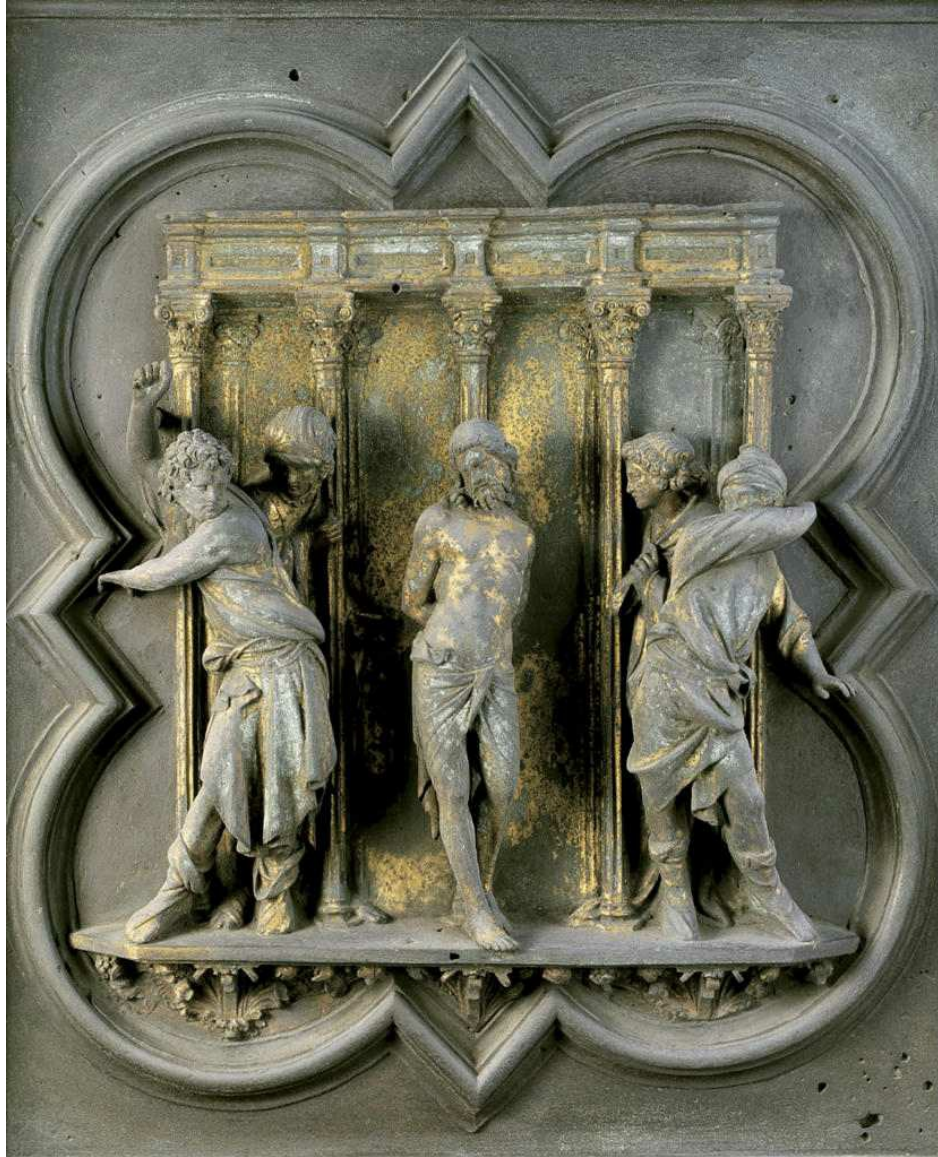
Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Storie di Giuseppe*, battistero di Firenze

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Autoritratto*, battistero di Firenze

Lorenzo Ghiberti, *Porta nord: Autoritratto*, battistero di Firenze

Ghiberti, orafo, scultore, pittore, è anche l'autore di cartoni per vetrate della cattedrale, ma la sua resistenza alla modernità si riconosce nelle sculture a tutto tondo ostinatamente gotiche, in una visione quasi equivalente a quella di Lorenzo Monaco, per le nicchie esterne della chiesa di Orsanmichele, dove si confronta con Donatello. Uomo di un passato che non muore, Ghiberti compie il suo capolavoro nella terza porta del battistero di Firenze, quella del Paradiso. Una porta d'oro, che esce dallo schema delle formelle delle altre due porte ed è impostata con solennità e

originale taglio architettonico su dieci lastre rettangolari, incorniciate da statue di profeti intervallate da teste e serti floreali.

Ghiberti sceglie, rispetto al bassorilievo, lo stiacciato (rilievo scultoreo anche di pochi millimetri), mostrando di essere curioso e sensibile alle ricerche e alle sperimentazioni dei suoi amici e colleghi più irriducibili di lui. Lo stiacciato consente effetti prospettici, di profondità, tra il primo piano, gli intermedi e lo sfondo. Ed è proprio nella concezione dello spazio, che la *Porta del Paradiso* entra di diritto tra i testi fondamentali del primo Rinascimento. L'unità di spazio, anche negli episodi plurimi, prescinde dal racconto, in una visione nuova di cui è prova, rispetto alla formella del concorso, proprio il riquadro con il *Sacrificio di Isacco.* Nelle storie della *Porta del Paradiso* Ghiberti dialoga con Donatello, con Masaccio, con Masolino; racconta, semplifica, muove le figure dentro l'architettura; e il respiro narrativo esprime una sintassi nuova anche quando il lessico è tradizionale. Così si spiega l'ammirazione di Michelangelo, cui è attribuita la lusinghiera denominazione della porta.

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Storie di Giuseppe*, part., battistero di Firenze

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Incontro di Salomone con la regina di Saba*, part., battistero di Firenze

Jacopo della Quercia, *Fonte Gaia*, part., piazza del Campo, Siena

# JACOPO DELLA QUERCIA
## IL MIRACOLO DI ILARIA

Non ne conosciamo il volto agli esordi, ossia nella formella con cui concorse al bando per la porta al battistero di Firenze. Sarebbe stato interessante confrontare la sua visione con quella di Ghiberti e Brunelleschi. Jacopo della Quercia è uno dei *nouveaux philosophes* dell'arte del primo Quattrocento, e vive, rispetto a Donatello e a Brunelleschi, una crisi di linguaggio per una radicata cultura gotica cui non intende rinunciare, non diversamente da Ghiberti e forse con maggiore convinzione. Ma, più forte e più poeta di quest'ultimo, riesce ad andare oltre lo stile e lo spirito dei tempi con alcune sorprendenti invenzioni, a partire da una tra le prime opere note, la *Madonna della Melagrana* del 1406, nel Museo del duomo di Ferrara. La solennità dell'impostazione regale, rinnovando in una moderna sintesi una divinità pagana, con forti ascendenze classiche, per l'esplicito riferimento a Proserpina, indica l'epoca nuova, la rinascita dell'antico in un'ideale continuità, forse inconsapevole, con gli artisti dell'età di Federico II. Rispetto ai suoi compagni c'è in Jacopo della Quercia uno spirito arcano che va oltre la sua stessa epoca, e c'è il prevalere di uno stile e di un'influenza, anche quando allo sperimentalismo dei fiorentini e alla riflessione sul mondo classico si aggiunga una originale conoscenza della scultura borgognona, come alcuni hanno ipotizzato.

Jacopo della Quercia, *Monumento funebre a Ilaria del Carretto*, part., duomo di Lucca

Jacopo della Quercia, *Madonna della Melagrana*, Museo del duomo, Ferrara

Ma tutto ciò non basta, dopo il sorprendente esordio della *Madonna della Melagrana*, a spiegare il miracolo dell'opera più nota di Jacopo, il *Monumento funebre a Ilaria del Carretto*, compiuto fra il 1406 e il 1408. La morte non è contrastata dal ricordo ma da una vita rigenerata nell'arte. Ilaria vive. Dorme un sonno lieve, ma respira, palpita sotto la veste leggera, evocando tutte le donne amate, cui nessuno è riuscito a far vincere il tempo e la morte. Jacopo trasforma anche le residue forme gotiche in un

movimento vitale di linee che salgono fino alla testa appoggiata ai due cuscini e difesa da un collare che, insieme al cercine, la isola e la protegge. Ilaria è come Beatrice, è come Laura, è come Silvia. Jacopo la guarda con un coinvolgimento sentimentale che la astrae da ogni riferimento storico, anagrafico, personale. Ilaria è il nome di una donna amata alla quale vanno pensieri più esclusivi e più assoluti. E Jacopo l'ha tanto amata da restituirle la vita.

Dopo questo esito, egli tornerà a Siena per un altro capolavoro, la *Fonte Gaia* per piazza del Campo a Siena, compiuta tra il 1414 e il 1419, avviluppando le figure in panneggi vertiginosi, che non possono essere definiti gotici ma che non assecondano le forme anatomiche, in un delirio formale che ritroveremo nella Cappella Trenta della basilica di San Frediano a Lucca e come nei profeti e nel battistero di San Giovanni Battista a Siena per il fonte battesimale. Irriducibile sperimentatore, ritroviamo Jacopo a Bologna, nel portale centrale della basilica di San Petronio, che incornicia con le storie della Genesi e della giovinezza di Cristo. Il poeta di Ilaria e della *Fonte Gaia* si misura con un test narrativo, ed è talmente fuori da regole e schemi da interessare Michelangelo.

Francesco di Valdambrino, *Madonna annunciata*, Museo di arte sacra, Asciano

# FRANCESCO DI VALDAMBRINO
# PUDORE CHE SI FA POESIA

Non sarà più possibile per il viaggiatore curioso, com'era un tempo, arrivare ad Asciano e, nel piccolo museo della casa parrocchiale, trovare due tra i più commoventi capolavori dell'arte italiana. È un altro viaggio interdetto, un itinerario cancellato come quello a Badia Isola, alla ricerca dell'omonimo maestro.

Occorre andare altrove e cercarli, sperduti e disorientati, non più nella sede modesta e commovente dov'erano amorevolmente custoditi con altre opere straordinarie, ma nel nuovo spazio ospedaliero di una scuola riadattata a museo da un triste architetto. Sono due giovani bellissimi, due adolescenti, ma l'equivoco del tempo li ha fatti diventare come vecchi, trasferiti dalla loro dolce casa a un ospizio, in spazi anonimi, sotto luci sinistre. Proviamo a immaginarli nella chiesa da cui provengono, o a rivederli splendere nelle piccole stanze della perduta casa. Ma intanto portiamoli fuori, cioè dentro di noi.

Francesco di Valdambrino, *Angelo annunciante*, Museo di arte sacra, Asciano

Sono l'*Angelo annunciante* e la *Madonna annunciata* di Francesco di Valdambrino, scultore senese cresciuto nel respiro di Jacopo della Quercia, nelle stesse chiese e negli stessi oratori, innamorato delle medesime donne e ispirato dai medesimi modelli, certamente commosso davanti a Ilaria, ma autonomamente e originalmente poeta. Al suo tempo riconosciuto più di quanto il suo nome oggi non dica, fu tra gli artisti chiamati a partecipare al concorso per la porta nord del battistero di Firenze, con Brunelleschi,

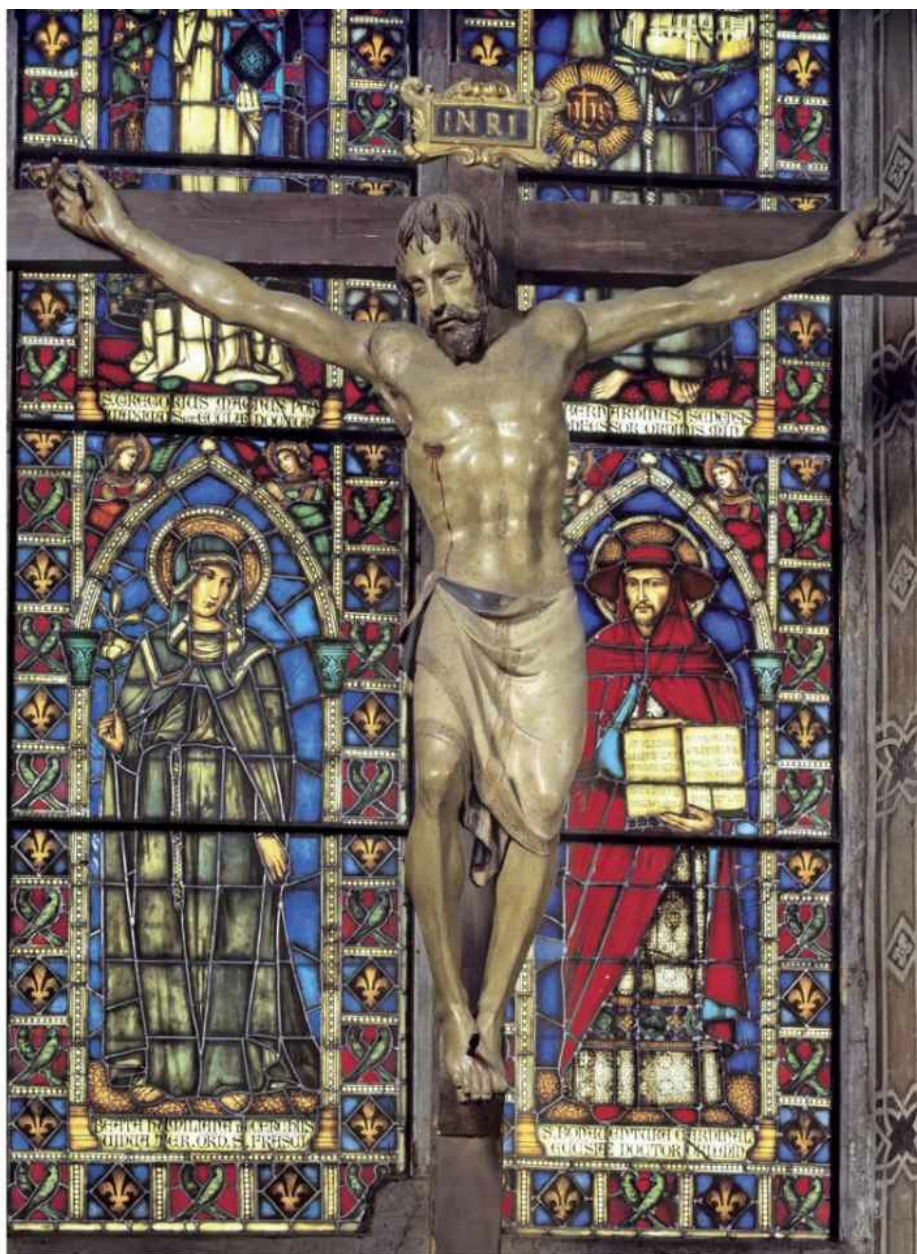
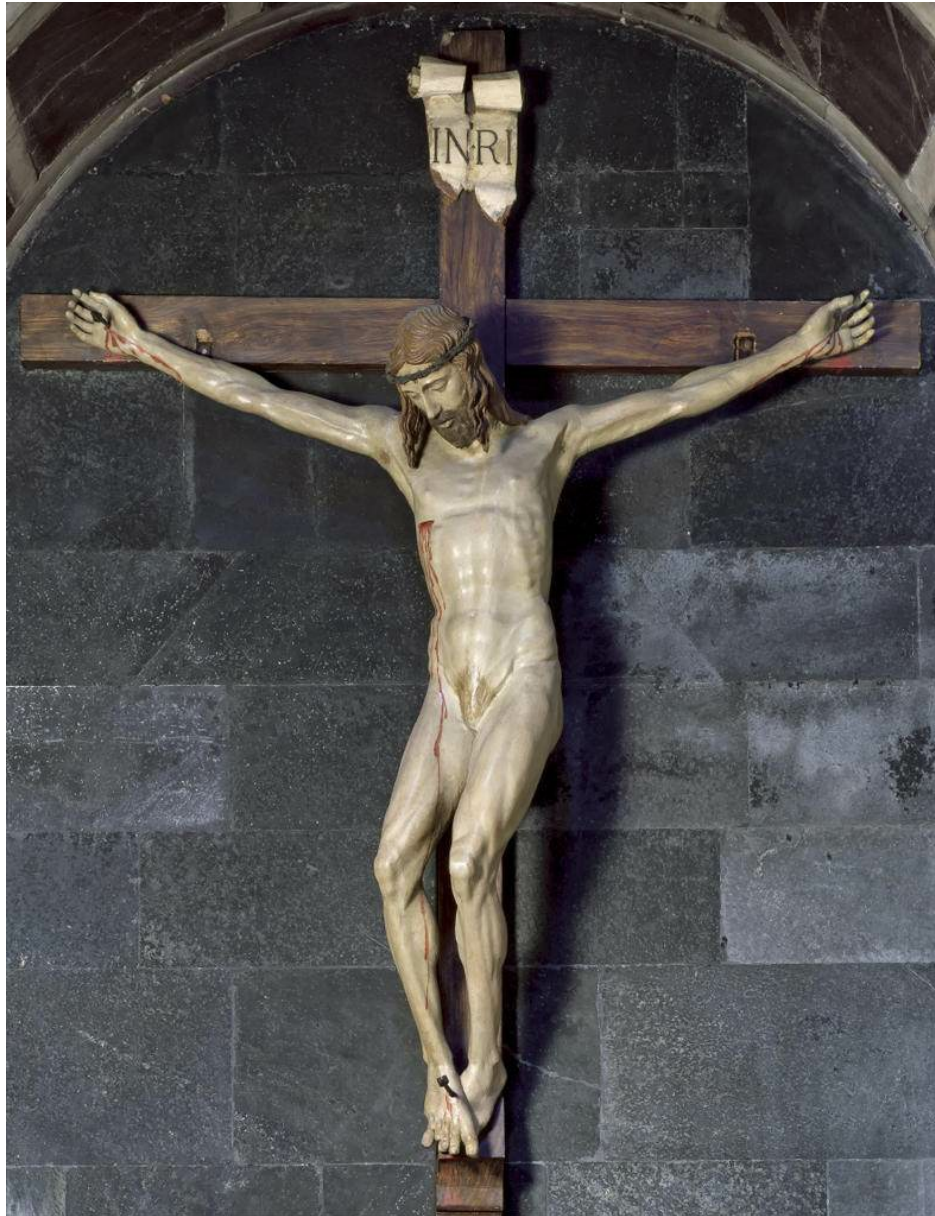
Ghiberti, Jacopo della Quercia. Nel 1409 concepisce le statue lignee dei quattro santi protettori di Siena, delle quali ne rimangono tre, ridotte a busti: *San Savino*, *San Crescenzio*, *San Vittore*.

Con Jacopo della Quercia, Francesco collabora alla *Fonte Gaia*, tra il 1416 e il 1418. Ed è al culmine di questa esperienza che incontra quei due ragazzi nella bella campagna di Asciano e li vuole preservare in un tale stato di grazia, come fece Jacopo con Ilaria. Ciò che era un panneggio gotico diventa una lunga veste che scende dalla cinta alta, sotto i seni, ai piedi, accentuando "la mossa" del fianco, nell'improvvisa torsione al richiamo dell'angelo. Non sono più la Vergine e l'angelo, ma due giovani fidanzati innamorati che si scambiano sguardi, parole, pensieri. Francesco di Valdambrino non è più gotico e non è ancora rinascimentale, e con i due giovinetti di Asciano compie lo stesso miracolo formale di Jacopo della Quercia davanti a Ilaria, in un limbo dove la realtà e il sogno si confondono. La destinazione sacra delle due sculture e la devozione che esse richiamano passano in secondo piano rispetto all'incanto del loro apparire, in una sconcertante semplicità. Francesco ha una coscienza della forma istintiva e un'attitudine educata al vedere oltre i temi sacri, e ci pone di fronte a un'umanità gentile, identificata nel contado senese cui appartengono i suoi delicati ragazzi, non diversamente dalle origini siciliane che rivela l'*Annunciata* di Antonello da Messina. Nulla di sospeso, di metafisico, in Francesco di Valdambrino, ma una tenerezza, un pudore, una timidezza che si fanno forma compiuta e poesia.

Donatello, *Abacuc*, part., Museo dell'Opera del duomo, Firenze

# DONATELLO
# O DELLA RIVOLUZIONE

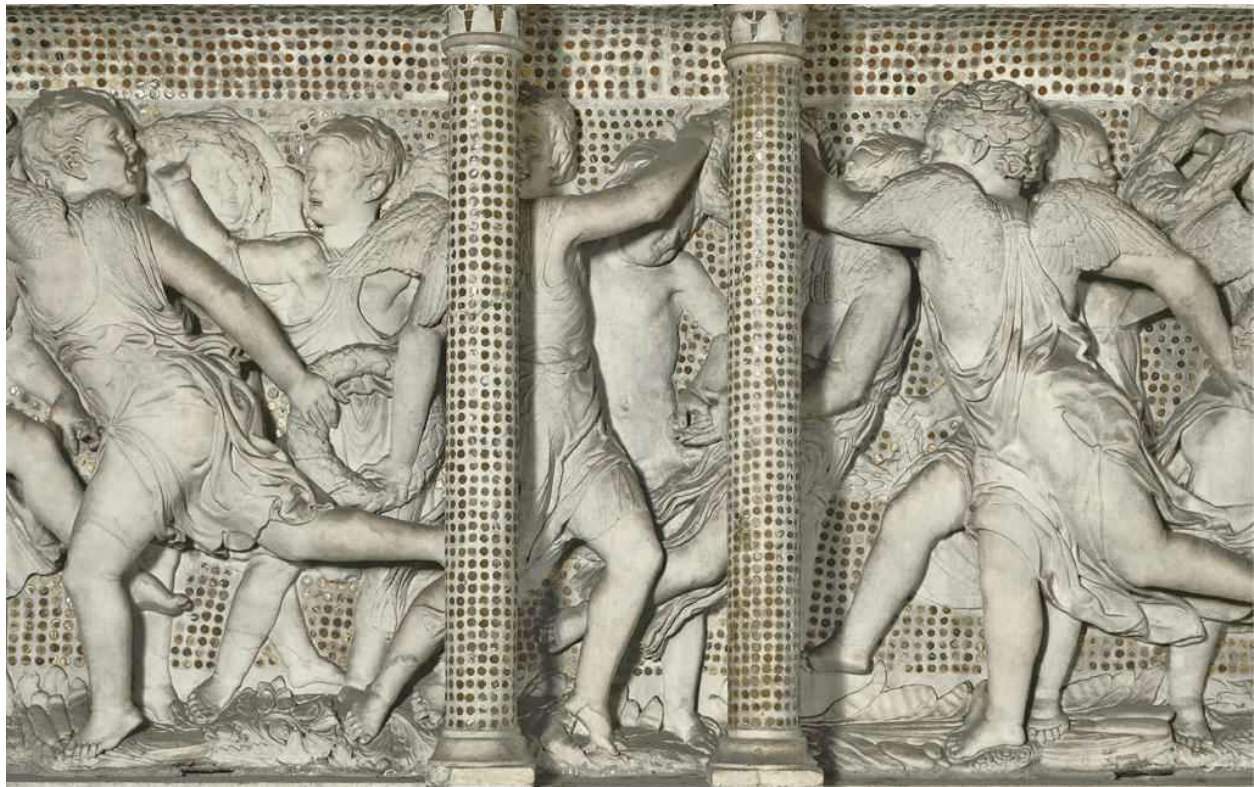
Donatello è il rivoluzionario. Nella Firenze dei primi decenni del Trecento, egli non ha dubbi: sta dalla parte di Brunelleschi e di Masaccio. A loro si deve il rinnovamento radicale, a loro le imprese più importanti. Appunto: la cupola di Santa Maria del Fiore, gli affreschi della chiesa del Carmine, le sculture per Orsanmichele e per il campanile di Giotto.

Ai suoi esordi, Donatello mostra il carattere realistico ed espressionistico insieme della sua concezione plastica nel *Crocifisso* della chiesa di Santa Croce, in competizione con quello di Brunelleschi in Santa Maria Novella. Probabile che corrisponda al vero il rilievo mosso da Brunelleschi all'amico più giovane, di avere messo in croce un contadino; e ciò spiega la risposta di questo artista, sobrio realista senza effetti speciali. Il Cristo di Donatello è un uomo che soffre, il Cristo di Brunelleschi è Dio sulla croce.

Donatello, *Crocifisso*, basilica di Santa Croce, Firenze

Filippo Brunelleschi, *Crocifisso*, basilica di Santa Maria Novella, Firenze

A Orsanmichele, Donatello impone uno dei nuovi eroi, il primo “principe” del Rinascimento, così solenne da ispirare, quasi mezzo secolo dopo, il dipinto di Mantegna: la scultura, eroica, antica, di san Giorgio entro una, troppo gentile, nicchia gotica. Nel bassorilievo, con *San Giorgio che libera la principessa*, in una compiuta prospettiva, si vede uno dei primi esempi di stiacciato, che avrà poi intensi sviluppi. L’immobilità monumentale e insieme la fierezza psicologica del *San Giorgio* si evolveranno nelle sculture per il campanile di Giotto. In particolare, nei

profeti Abacuc e Geremia. Il primo, detto anche lo Zuccone, del 1423, è una delle più forti sculture di tutti i tempi, al confronto della quale anche la più realistica statua romana appare imprecisa, meno definita. Il profeta appare paludato in una tunica di ampio taglio che gli lascia scoperti soltanto la spalla e il braccio destro. Il capo è reclinato, gli occhi scavati, lo sguardo teso. Il profeta è concentrato e minaccioso. Donatello, attrezzato per rendere visibili ed espressive le sculture anche a distanza e dal basso, allarga le forme della veste e accentua i caratteri fisiognomici.

Le sculture sono pensate per il lato nord, a ridosso della parete della cattedrale; ma i responsabili dell'Opera del duomo, visti i risultati, le vollero sul lato ovest del campanile, parallele alla facciata della basilica di Santa Maria del Fiore, in sostituzione di quelle di Andrea Pisano. La forte espressività dell'*Abacuc* riesce (anche nella copia, sostituita all'originale, ora al Museo dell'Opera del duomo) a rendere vivo e parlante il profeta, così che un'attendibile leggenda del tempo attribuisce a Donatello l'eloquente invettiva a opera compiuta: "Favella! Favella! Che ti venga il cacasangue."

Luca della Robbia, *Cantoria*, part., Museo dell'Opera del duomo, Firenze

Donatello, *Cantoria*, part., Museo dell'Opera del duomo, Firenze

Tra i capolavori assoluti dell'arte fiorentina si affrontano, si confrontano e si sostengono le due cantorie per il duomo di Luca della Robbia e di Donatello, concepite all'inizio del quarto decennio del Quattrocento. In entrambe convivono lo scultore e l'architetto, nel ritmo serrato dei cantori nello spazio. Parte Luca nel 1431, segue Donatello nel 1433, per concludere (entrambi) l'opera nel 1438. Mai più pertinente fu la contrapposizione, nei due artisti, tra visione apollinea e visione dionisiaca. Due mondi lontani, due spiriti contrapposti, un unico tempo rispecchiato nell'antico.

Luca dispone su quattro mensole una balconata con le formelle di angeli danzanti separati da coppie di lesene, sotto un architrave che restituisce la dimensione del fregio di un tempio. Nel quadro del completamento della cattedrale, le due cantorie, simmetriche rispetto all'altare maggiore, una sulla porta della sacrestia delle messe, l'altra su quella della sacrestia dei canonici, dovevano ospitare i coristi per i canti liturgici davanti all'organo. Luca interpreta nel marmo i versetti del salmo 150: "Lodate Dio [...] al suono

della tromba, lodatelo con archi e cetre, lodatelo con tamburi e danze, lodateli con liuti e flauti, lodatelo con cembali sonori, lodatelo con cembali squillanti.” Negli spazi tra le paraste, si muovono fanciulli di età diverse in diverse attitudini, ma grandi sono l’armonia, la misura, l’aspirazione agli ideali di bellezza classica. Fremiti, emozioni, timidezza esprimono i volti dei giovani cantori, colti nei vari stati d’animo tra allegria e malinconia.

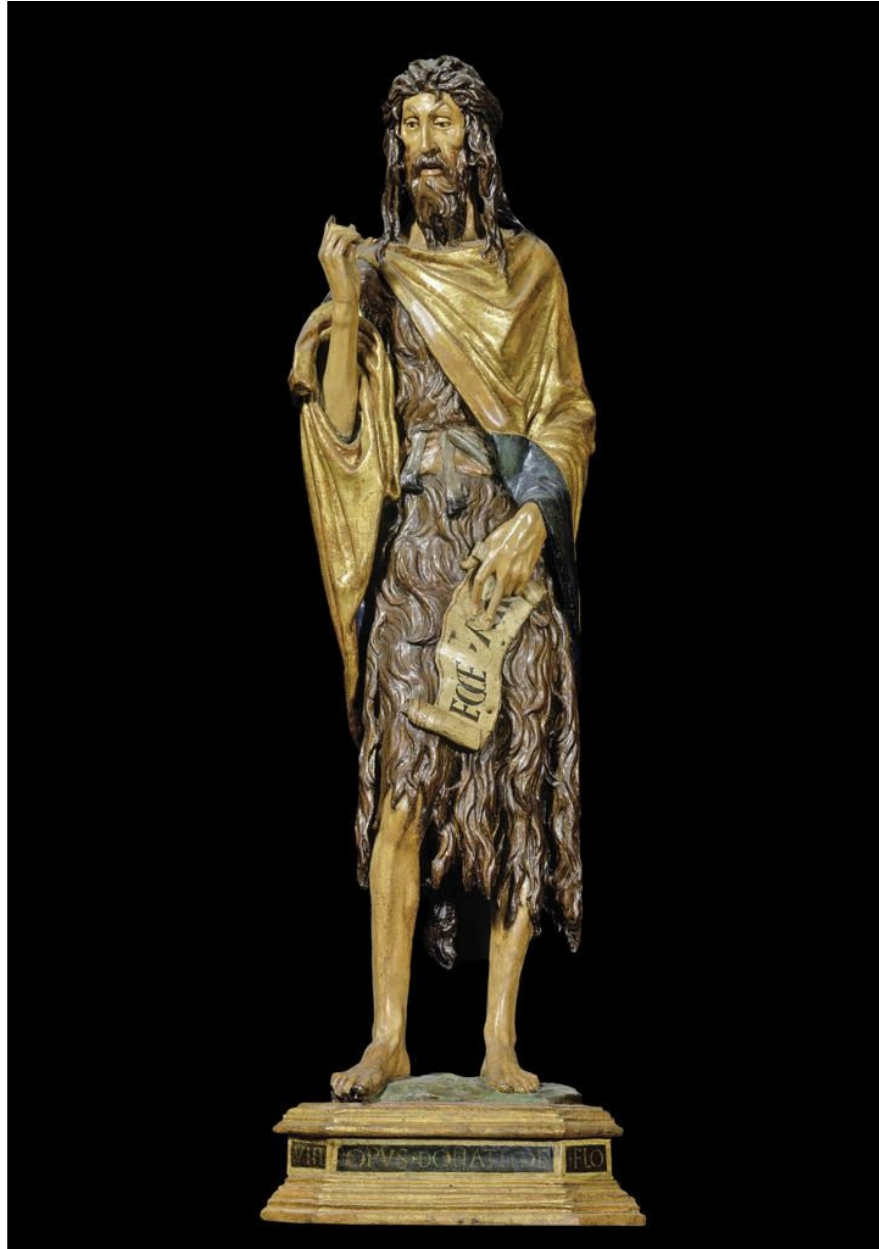
Donatello impagina diversamente la sua cantoria, con un più accentuato dinamismo e un chiaroscuro favorito dalla profondità dello spazio. I cantori, infatti, si muovono dietro colonne binate in un fregio ininterrotto, con il ritmo senza pause di una danza contro uno sfondo mosaicato. Prevalgono, in contrasto con la struttura architettonica, le linee diagonali, in un accentuato dinamismo.

Rispetto a Luca, composto, equilibrato, armonioso, Donatello è vibrante, incontenibile, in una concentrazione di energia. I corpi, nella danza, si agitano come se non potessero fermarsi, come già nel pulpito per il duomo di Prato. Il rapporto con lo sfondo, come sarà anche nell’*Annunciazione Cavalcanti* in Santa Croce, favorisce il distacco, la mobilità, in virtù dell’animazione luminosa delle paste vitree, più numerose e colorate che nel pulpito di Prato.

Luca e Donatello si contrappongono e si completano, sovrapponendo stereometria e stereofonia, di cui noi vediamo e sentiamo gli effetti, in una sublime sinestesia.

Con lo spirito dei conquistatori, i fiorentini arrivano a Padova e a Venezia. Il più determinato non è un pittore ma un grande, potentissimo, scultore: Donatello. Dobbiamo intanto immaginarlo nella mirabile basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, simbolo di un mondo che a Firenze era stato travolto da Brunelleschi con la nuovissima concezione della cupola per Santa Maria del Fiore. Da queste nuove forme architettoniche veniva Donatello, e la basilica dei Frari, nel suo spazioso verticalismo, manifesta il dominio di Dio sull’uomo, dall’alto, in un’apoteosi della dimensione metafisica. E in questa chiesa, così simbolica della civiltà gotica, l’umanista rivoluzionario non entra come un uomo, sia pure fiero, ma come un

selvaggio. Tale appare una delle più emozionanti sculture di tutti i tempi, ascetica evoluzione (anche nell'abbagliante policromia) dell'*Abacuc* per il campanile di Firenze. Si tratta del *San Giovanni Battista*, tormentato e ascetico precursore di Rasputin, estenuato ma indomito, smagrito per la fame e vestito di pelli di animali di cui par di sentire l'odore acre. Profeta allucinato, nella prima opera che Donatello invia in Laguna e nel Veneto nel 1438: il santo selvaggio evoca il deserto da cui proviene e appare come un prigioniero nella basilica gloriosa, simbolo del potere che egli ha avversato.

Donatello, *Annunciazione Cavalcanti*, part., basilica di Santa Croce, Firenze

Donatello, *San Giovanni Battista*, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia

Grigorij Rasputin

Donatello non poteva entrare con maggior prepotenza a Venezia, aprendo la strada a un allievo vivace come Andrea del Castagno. Intanto, il suo cantiere è aperto a Padova, dove per dieci anni Donatello prega e bestemmia sotto l'altare del Santo. L'occasione, secondo Vasari, sembra essere la richiesta di un'opera eroica: la statua equestre del condottiero Gattamelata. Difficoltà materiali e psicologiche sollecitano Donatello a partire da Firenze, e, con ciò stesso, a cambiare l'orientamento dell'arte nel

Nord Italia. Il suo arrivo, infatti, coincide con il tempo della riflessione sull'antico, e sui reperti romani a Padova, di quel Francesco Squarcione nella cui bottega si formerà Mantegna, il quale dal maestro apprende le tecniche pittoriche ma da Donatello prende esempio per far rinascere, a Padova, Roma.

Donatello è nel pieno della sua esperienza artistica. Poco prima si è confrontato con il *David* giovinetto, il cui erotico e spudorato proporsi anticipa quello dell'*Amore vittorioso* di Caravaggio. Per Padova subito concepisce il *Crocifisso*, che verrà poi innestato sull'altare della basilica del Santo. Il dolore non è attenuato dal trasferimento dalla viva carne al bronzo, che brucia come fosse ancora nel calore della fusione.

Donatello, *David*, Museo del Bargello, Firenze

Caravaggio, *Amore vittorioso*, Gemäldegalerie, Berlino

Poco dopo, nel 1446, inizia l'altare con sette statue bronzee a tutto tondo e venti rilievi, in un'impaginazione complessa che verrà sconvolta alla fine del Cinquecento per il nuovo assetto del presbiterio. Così oggi vediamo l'altare nella ricostruzione pensata nel 1895 da Camillo Boito. La Madonna espone il figlio a chi la guarda, affiancata dai santi Francesco, Antonio, Giustina, Daniele, Ludovico, Prosdocimo. Nei grandi pannelli si vedono i miracoli di sant'Antonio, in una popolosa e rumorosa composizione entro

architetture il cui arioso spazio è favorito dalla tecnica dello stiacciato. La vita si agita in quegli episodi, ma Donatello anima e fa pulsare la materia anche davanti alla morte, come nella *Deposizione* in pietra di Nanto nel lato posteriore dell'altare, dove rivive il modello classico della morte di Meleagro. Intorno al sarcofago, i dolenti soffrono oltre ogni umano sentire, con la sofferenza stampata sui volti deformati, in un'insuperabile forma di espressionismo. Donatello cattura l'urlo nella pietra, e lo diffonde nella chiesa fino a un insostenibile diapason.

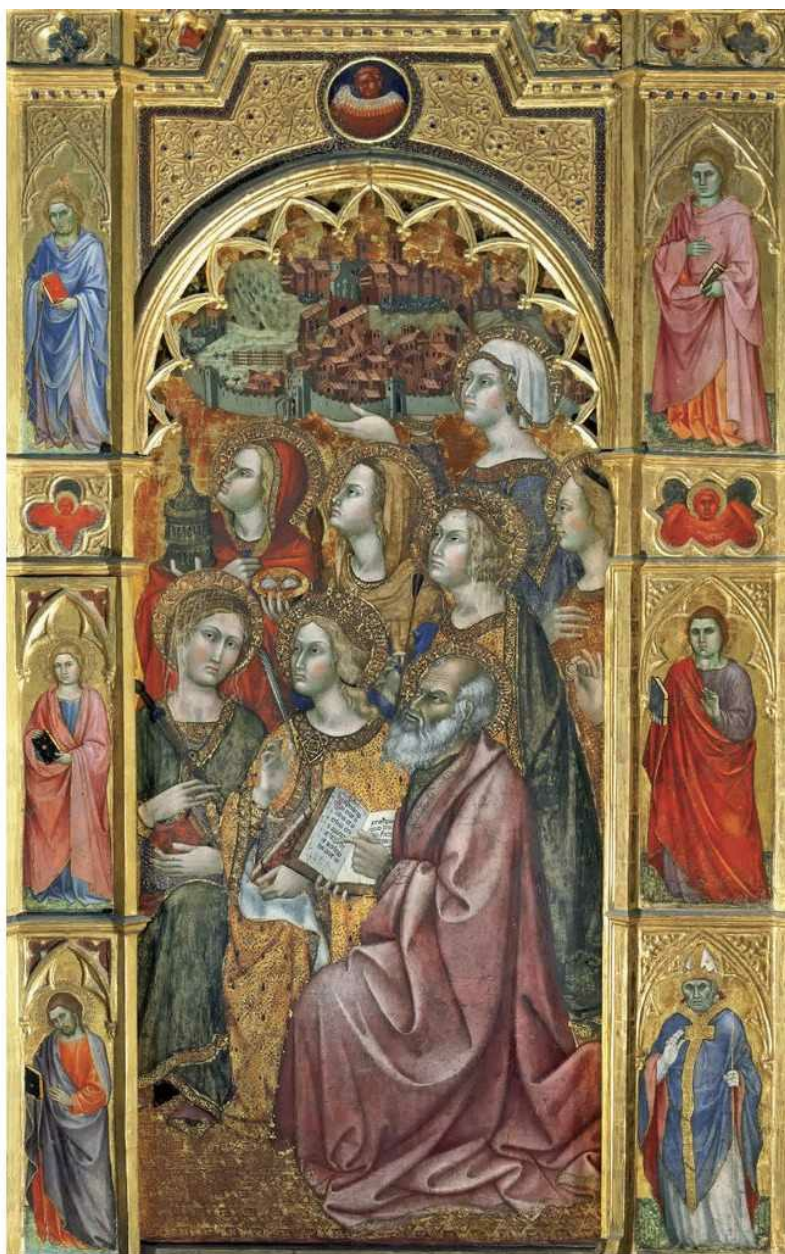
# CAPITOLO II

# TITANI

Taddeo di Bartolo, *Trittico di Montepulciano*, part., duomo di Montepulciano

# TADDEO DI BARTOLO
# TUTTI I COLORI DELL'ARCOBALENO

Ciò che fu Agnolo Gaddi a Firenze, tra gli ultimi e durevoli fuochi del Medioevo e l'inizio dell'"arte nuova", a Siena fu Taddeo di Bartolo. Meraviglioso artista più ricco, originale, più consapevole del collega fiorentino, e disponibile a incrociare la tradizione locale, pure altissima, e la variegata lezione giottesca.

Inizia alla fine degli anni ottanta del Trecento con il polittico per la Cappella di San Paolo a Collegalli presso Montaione. Nel 1393 è a Genova, dove incrocia, utilmente, le opere di Barnaba da Modena, con evidente convinzione. Verso il 1395 è a Pisa, dove lascia un polittico per la chiesa di San Francesco e una *Madonna con Bambino in trono e Santi* per la chiesa di San Paolo all'Orto. Ancora in Liguria, a Imperia, è nel 1397. Torna a Siena all'inizio del nuovo secolo, e nel 1401 dipinge per il duomo di Montepulciano la sua opera più impegnativa: l'*Assunta, i Dodici Apostoli e altre storie della Vergine*. Nel 1403 è a Perugia. Di nuovo a Siena per gli affreschi del duomo e le *Storie della vita della Vergine* per la cappella del Palazzo Pubblico (1406-08). Ancora nel 1414-17 dipinge gli *Uomini famosi* nell'anticappella. Dopo Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti, la sua presenza nelle più importanti sedi religiose e civili di Siena attesta un riconoscimento notevole del suo ruolo di pittore ufficiale e di arbitro del gusto in apertura del nuovo secolo. Altre sue opere sono a San Gimignano, a Colle di Val d'Elsa, a Volterra, a Orte.

Taddeo di Bartolo, *Trittico di Montepulciano*, part., duomo di Montepulciano

Taddeo di Bartolo, *Trittico di Montepulciano*, part., duomo di Montepulciano

Con questa mobilità, con questa varietà d'impresa, Taddeo di Bartolo concilia l'originale lezione di Simone Martini con quella di Giotto e dei giotteschi, di Barnaba da Modena, di Altichiero di Zevio, con molta curiosità, pur senza arrivare alla sintesi tardogotica di Gentile da Fabriano. Ma è assai pregevole in lui l'altissimo artigianato, di cui dà prova nel metodico e lussureggiante *Trittico di Montepulciano*, in una programmatica e ripetitiva fissità. Tanto Taddeo è curato e impeccabile in perfetto ossequio alle necessità liturgiche, quanto è refrattario alle innovazioni formali che, di lì a poco, determineranno la rivoluzione linguistica, moderata, viva, di Sassetta.

Taddeo di Bartolo, *Uomini famosi*, part., Palazzo Pubblico, Siena

Taddeo di Bartolo, *Uomini famosi*, part., Palazzo Pubblico, Siena

Come Agnolo Gaddi, Taddeo di Bartolo chiude un'epoca e lascia una grande lezione, più di mestiere che di invenzione, che sarà raccolta dai moderni senesi e in particolare da Giovanni di Paolo. L'autunno di Taddeo di Bartolo ha però tutti i colori dell'arcobaleno e "si dice addio" con struggimento, mentre nel duomo di Montepulciano entrano, con nuova energia, gli uomini di Michelozzo per stare al centro della storia.

Taddeo di Bartolo, *Uomini famosi*, Palazzo Pubblico, Siena

Masolino, *Madonna dell'Umiltà*, Kunsthalle, Brema

## MASOLINO E MASACCIO
## L'ESISTENZA E L'ESSENZA

Finito il tempo di Agnolo Gaddi, di Lorenzo Monaco, e anche di Gentile da Fabriano, la Firenze del Quattrocento, in pittura, ha il volto di Masolino e di Masaccio. Masolino, le cui origini sono incerte (forse di Panicale in Umbria), ci appare con il suo volto nuovo nel 1423, lo stesso anno delle *Adorazioni* di Lorenzo Monaco e di Gentile. Ma effettivamente è un uomo nuovo quello che, nella *Madonna dell'Umiltà*, ci mostra, aggrappato al collo della madre, composta e compresa, un bambino agitato, con un affettuoso realismo che supera ogni schema precedente, in una sovrabbondanza di vita che diventerà pura energia in Masaccio.

Pur non coetanei, i due si iscrivono quasi contemporaneamente all'Arte dei Medici e degli Speziali. Mentre Masaccio, tuttavia, condivide la visione radicale, eversiva, di Donatello, Masolino guarda con ammirazione a Lorenzo Ghiberti, di cui frequenta lo studio e condivide la fedeltà ai modelli tardogotici, con stilizzazioni analoghe a quelle di Lorenzo Monaco. Con Masaccio si incrocia a Santa Maria Maggiore a Firenze, lavorando per la Cappella Carnesecchi.

Il frutto della loro collaborazione, tanto forte quanto forzata, tanto convinta quanto antinomica, si vede nella *Sant'Anna Metterza*, ora agli Uffizi, dove la santa titolare, con gli angeli che affiancano il trono, è messa in ombra dalla solenne, potente *Madonna con il Bambino* di Masaccio, col Bambino così solido e plastico da sembrare una scultura antica. Si arriva poi alla Cappella Brancacci, dove la distanza tra i due è abissale. Ed è sufficiente a verificarlo il confronto tra *Adamo ed Eva tentati* (di Masolino) e *Adamo ed Eva cacciati* (di Masaccio).

Masaccio, *Sant'Anna Metterza*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

La personalità lirica, intimista, di Masolino si rivela compiutamente e in assoluta autonomia a Castiglione Olona, un borgo tutto toscano, voluto dal cardinale Branda Castiglioni, vicino a Varese. Qui, come aveva osservato in tempi lontani Pietro Toesca, Masolino si mostra "artista sereno, amico della grazia, narratore non possente ma piacevole e semplice". A Castiglione Olona, Masolino è finalmente libero dall'ossessione di Masaccio; e nella collegiata, come nel battistero, segue soltanto il proprio estro, riprendendo

dalla Cappella Brancacci, per le *Storie di San Giovanni Battista*, lo schema spaziale delle scene che si dispiegano in un paesaggio continuo, entro una gabbia architettonica illusionistica.

Dopo la Cappella degli Scrovegni e prima della Cappella Sistina, il più importante "monumento" della pittura italiana è la Cappella Brancacci nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze.

Ne sono autori Masolino e Masaccio, ma il primo con la sua eleganza, la sua misura, il suo equilibrio non avrebbe lasciato una testimonianza così notevole e assoluta se, con lui, il giovanissimo Masaccio non avesse in alcuni episodi di quel ciclo, con le *Storie di San Pietro*, lasciato un'impronta così forte di realtà e di vita. Il primo a riconoscerlo in modo definitivo e irrevocabile è Vasari, il quale, parlando di Masaccio, afferma: "Le cose fatte innanzi a lui si possono chiamare dipinte, e le sue vive, veraci e naturali." E insiste che le sue sono "figure vivissime e con bella prontezza a la similitudine del vero". Masaccio, spregiudicato innovatore, vivamente convinto della lezione di Brunelleschi, che egli vede eroicamente all'opera nella cupola di Santa Maria del Fiore, e di Donatello, che vede nelle sculture del campanile di Giotto, spazza via tutte le estenuazioni, le delicatezze, le effeminatezze floreali del Gotico tardo; schifa Gentile e Lorenzo Monaco, artisti certamente alla moda ma non moderni, e risale a Giotto, al Giotto severo della Cappella degli Scrovegni, che forse non ha visto ma di cui sa tutto.

Masolino, *Tentazione di Adamo ed Eva*, chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze

Masaccio, *Cacciata dal Paradiso*, chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze

Lo intende perfettamente Bernard Berenson quando scrive che Masaccio "è un Giotto rinato, che ripiglia il lavoro dove la morte lo fermò". E così sia. Ma con una drammatizzazione e una potenza che Giotto non conobbe e che il delicato e femmineo Masolino non intese, pur stando spalla a spalla con Masaccio sui traballanti ponteggi della Cappella Brancacci.

In Masaccio, oltre alla folgorante visione, c'era, come e più che in Giotto, un potente assetto concettuale, un pensiero profondo, filosofico. E se è vero

che Giotto non è mai illustrativo, è altrettanto vero che è spesso narrativo, efficace come un romanziere, uno scrittore per immagini. Masaccio è invece, a evidenza, un filosofo: per lui la pittura è pensiero, che l'immagine restituisce in una sintesi figurale. Ed è un filosofo della morale, non della scienza come Paolo Uccello, o un metafisico, come Piero della Francesca. Filosofo dell'uomo e della condizione umana, e della posizione dell'uomo nel mondo per una scelta decisiva. Perfino esistenziale. Dovessimo misurarlo con i termini del nostro tempo, potremmo dire che in lui, come per Sartre, "l'esistenza precede l'essenza". È l'opposto di quello che vediamo e pensiamo davanti a Piero della Francesca, nel quale l'essenza precede l'esistenza.

Masolino, Il *banchetto di Erode*, part., battistero di Castiglione Olona

Giotto, *Resurrezione di Lazzaro*, Cappella degli Scrovegni, Padova

Masaccio, *Pagamento del tributo*, part., chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze

Masaccio nasce a Castel San Giovanni (ora San Giovanni Valdarno) nel 1401. È il primogenito e ha un fratello, fesso, Giovanni, detto lo Scheggia, che ne seguì indegnamente il mestiere di pittore. Di Masaccio, invece, non si conosce l'apprendistato, pur nell'evidente precocità, e lo si ritrova ventenne, prima di Masolino, presunto e improbabile maestro, iscritto all'Arte dei Medici e degli Speziali. Ma non c'è una buona ragione, anche sulla base dell'assoluta diversità di concezione, per escludere la presenza del più giovane nella bottega dell'amico e collega più anziano. Masaccio sarebbe stato discontinuo con tutti, come si intende alla luce degli esiti iniziali, documentati dal *Trittico di San Giovenale di Regello*, del 1422. Contro il fondo oro, il giovane eversivo colloca lo schienale del trono di pietra serena, nitido, netto, con gli angeli in primo piano, inginocchiati, di spalle, a

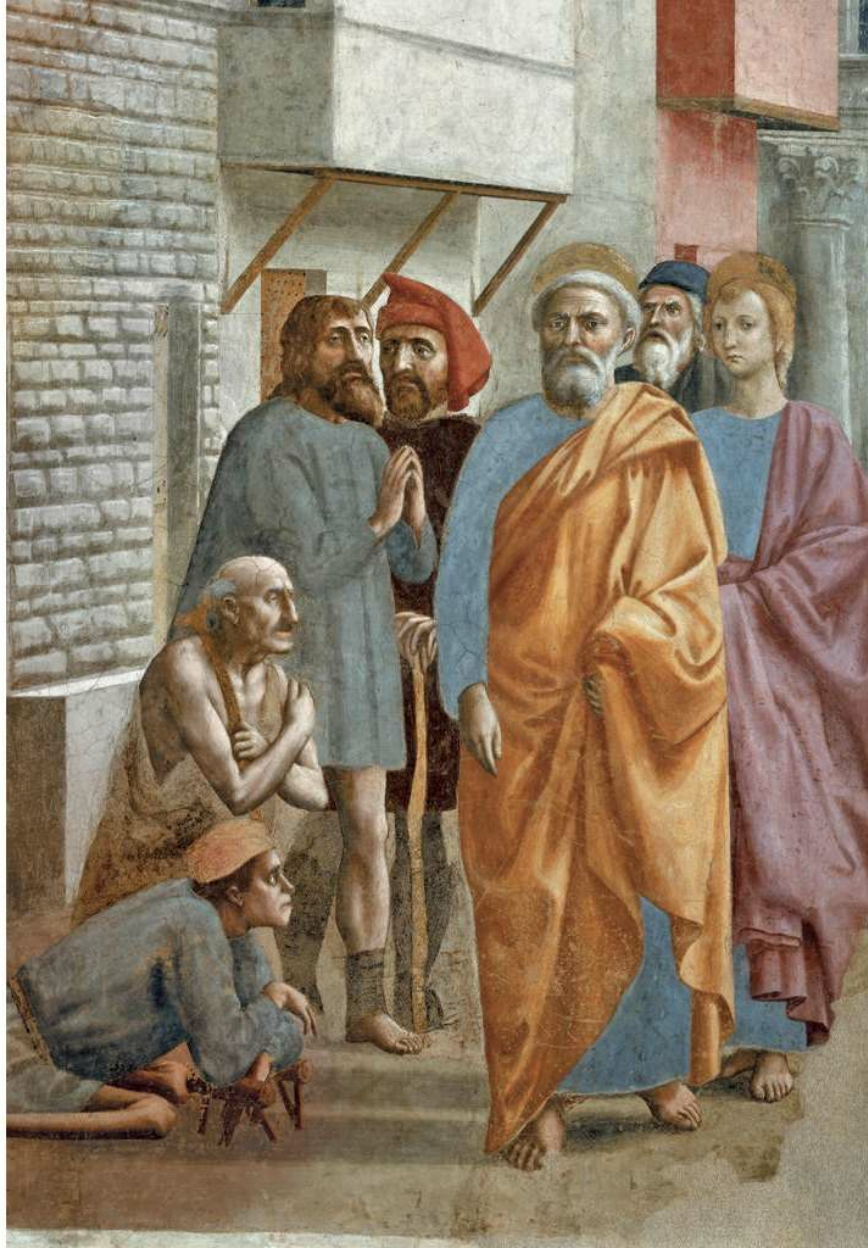
rovescio rispetto a ogni solita Maestà. La collaborazione con Masolino è dichiarata nella *Sant'Anna Metterza* di due anni dopo, con la Madonna risolta come una scultura di Jacopo della Quercia.

Masaccio, *San Pietro risana gli infermi*, part., chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze

Masaccio, *San Pietro risana gli infermi*, part., chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze

E subito siamo nel lampo della vita di Masaccio, nella Cappella Brancacci, nel transetto destro della chiesa di Santa Maria del Carmine. Masolino si riserva la parte più nobile, la bella e umanissima testa del Cristo, dominante al centro del *Tributo*. Ma Masaccio circonda la presenza divina di omacci, come una banda di briganti, paludati entro mantelli troppo ampi che non li nobilitano come eroi antichi, ma li rivelano amici e compagni del selvaggio *Abacuc* di Donatello. L’umanità che Masaccio mette in scena nel

grande episodio del *Tributo*, come nel Battesimo dei neofiti e nell'episodio di *San Pietro risana gli infermi* con la propria ombra, è fatta di disperati e sottoproletari, fratelli di spirito del *Woyzeck* di Büchner: un popolo di bisognosi di Dio e dei suoi apostoli, che spera e crede nei miracoli.

Nessun pittore aveva, prima di Masaccio, restituito questa condizione di diseredati, di vinti, la cui vera disperazione, ben prima dell'*Urlo* di Munch, è rappresentata dal pianto inconsolabile di *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso terrestre*. Masaccio è il primo pittore che vede l'uomo nella sua miseria e ne rappresenta, senza consolazioni e protezioni (neppure divine), il dolore. Il suo Dio non scende dal cielo distribuendo miracoli e grazia, ma è uomo tra gli uomini; e quando Masaccio deve dipingere il volto buono e misericordioso di Cristo, lo affida a Masolino, animo gentile e timorato. Masaccio è il pittore della condizione umana nella storia.

Masaccio, *San Pietro risana gli infermi*, chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze

Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

# PAOLO UCCELLO
# LA FABBRICA DI SOGNI

Nel fermento di idee tra nuova architettura, nuova pittura e nuova scultura a Firenze, il maggior godimento e la maggiore soddisfazione li dimostra Paolo Uccello, il più sperimentale tra gli artisti del suo tempo. Più astratto di Donatello e Masaccio, Paolo Uccello affronta con metodo matematico la questione della prospettiva, alla quale dedica passione e vita trascurando le necessità quotidiane. Esaltato nelle sue ricerche ("Oh che dolce cosa è questa prospettiva!"), Paolo, come osserva Vasari "non ebbe altro diletto che l'investigare cose di prospettiva difficili e impossibili". La piena consapevolezza della sua impresa è relativamente recente, come per molti artisti del primo Rinascimento riabilitati dalla letteratura e dalla nuova storiografia, da Ruskin come da Berenson.

Nel caso di Paolo Uccello, si aggiunge una predilezione della cultura francese, in particolare dei surrealisti, che, insieme ad Arcimboldi, lo tennero come un precursore, tra sogni e visioni. Ma prima dei surrealisti è a un noto scrittore francese che si deve, anziché un testo critico, un testo leggendario su Paolo Uccello. Si tratta di Marcel Schwob, che dedica al pittore una delle sue *Vite immaginarie* e ne descrive l'euforica ossessione anche raccontando la storia della moglie di Paolo, Selvaggia, che egli trascura e dimentica, a tal punto, perso nei suoi calcoli e disegni, da lasciarla morire, paziente, devota e silenziosa, di fame.

Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano*, Galleria degli Uffizi, Firenze

Inizia da lì la rivalutazione critica dell'artista oltre ai limiti della critica specialistica, fino a Cavalcaselle allineata con le riserve di Vasari: "Paolo Uccello sarebbe stato il più leggiadro e capriccioso ingegno che avesse avuto l'arte della pittura se egli si fosse affaticato tanto nelle figure ed animali quanto egli si affaticò e perse tempo nelle cose di prospettiva." È certamente un giudizio limitativo che esclude la fantasia con la quale, entrando nel campo fiorito dell'arte tardogotica, Paolo Uccello ne riabilita la dimensione favolosa, onirica, ma senza concessioni, e traduce rigorosamente quei contenuti in forme nuove.

Più curioso e colto dei suoi colleghi, Paolo Uccello fu viaggiatore, a Venezia e a Roma, lontano da Firenze nel momento caldo dello scontro fra la visione lussureggiante e mondana di Gentile da Fabriano e quella drammatica ed esistenziale di Masaccio; Paolo Uccello non vuole lasciarsi coinvolgere, non vuole cedere alle passioni, ma certamente gli piace Masaccio e lo dimostra proprio a Firenze, dove rientra nel 1431 per dipingere gli affreschi del chiostro verde di Santa Maria Novella, dove poco tempo prima Masaccio aveva dipinto la sua iperprospettica *Trinità*, certamente archetipo e paradigma per Paolo Uccello. L'affinità e la distanza

con il folgorante maestro si misurano anche davanti al ciclo d'affreschi del duomo di Prato, e in particolare nel *Beato Jacopone da Todi*, risolto nel tormento ascetico con il ritmo delle pieghe della tonaca come canne di fucile che danno volume e forza statuaria all'immagine sotto la piccola conchiglia absidale galleggiante sul vuoto dello sfondo rosso della nicchia.

Paolo Uccello è capace di essere definivo anche in una sola figura, memorabile; ma l'incrocio di sogno gotico e di prospettiva moderna si misura tutto in quei veri e propri teoremi che sono i tre episodi della *Battaglia di San Romano*, cui egli giunge dopo capolavori visionari come il *Diluvio* per il chiostro di Santa Maria Novella, un vero e proprio delirio per i surrealisti, e il *San Giorgio e il drago* ora alla National Gallery di Londra, forse il dipinto più *dandy* dell'intero Rinascimento italiano, con l'idea del drago così poco minaccioso da essere portato, come un animale domestico, al guinzaglio dalla principessa con le indimenticabili scarpette rosse. Sul fondo, l'antro di una grotta che sarebbe piaciuta a Gaudí, e un turbine di nubi tempestose che sospingono san Giorgio sul cavallo bianco in una forsennata e inutile corsa, come sul cavallo di legno di una giostra. Non c'è eroismo, non c'è gloria nel meraviglioso fumetto di Paolo.

Alla fine, per lui l'arte, la prospettiva e la pittura sono un gioco e il racconto di un sogno, in uno spazio e in un tempo che non sono quelli reali. Nella *Battaglia di San Romano* agli Uffizi lo scrittore Roberto Pazzi amava indicare questa dimensione irreale, surreale, chiedendosi, rispetto alle luminose mattine di Beato Angelico o di Piero della Francesca: "Che ore sono?" È lo stesso spaesamento, lo stesso orario improbabile del più tardo capolavoro di Paolo chiamato, senza esserlo, *Caccia notturna*, ora all'Ashmolean Museum di Oxford, un'opera nella quale lo sfondo scuro è il prodotto del caos dell'azione riflesso nella visione. Un'altra magia di questo grande pittore che riesce a trasformare l'implacabile rigore matematico nella più straordinaria fabbrica di sogni.

Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago*, National Gallery, Londra

Paolo Uccello, *Caccia notturna*, part., Ashmolean Museum, Oxford

Paolo Uccello, *Caccia notturna*, part., Ashmolean Museum, Oxford

Paolo Uccello, *Caccia notturna*, Ashmolean Museum, Oxford

Domenico Veneziano, *Adorazione dei Magi*, part., Gemäldegalerie, Berlino

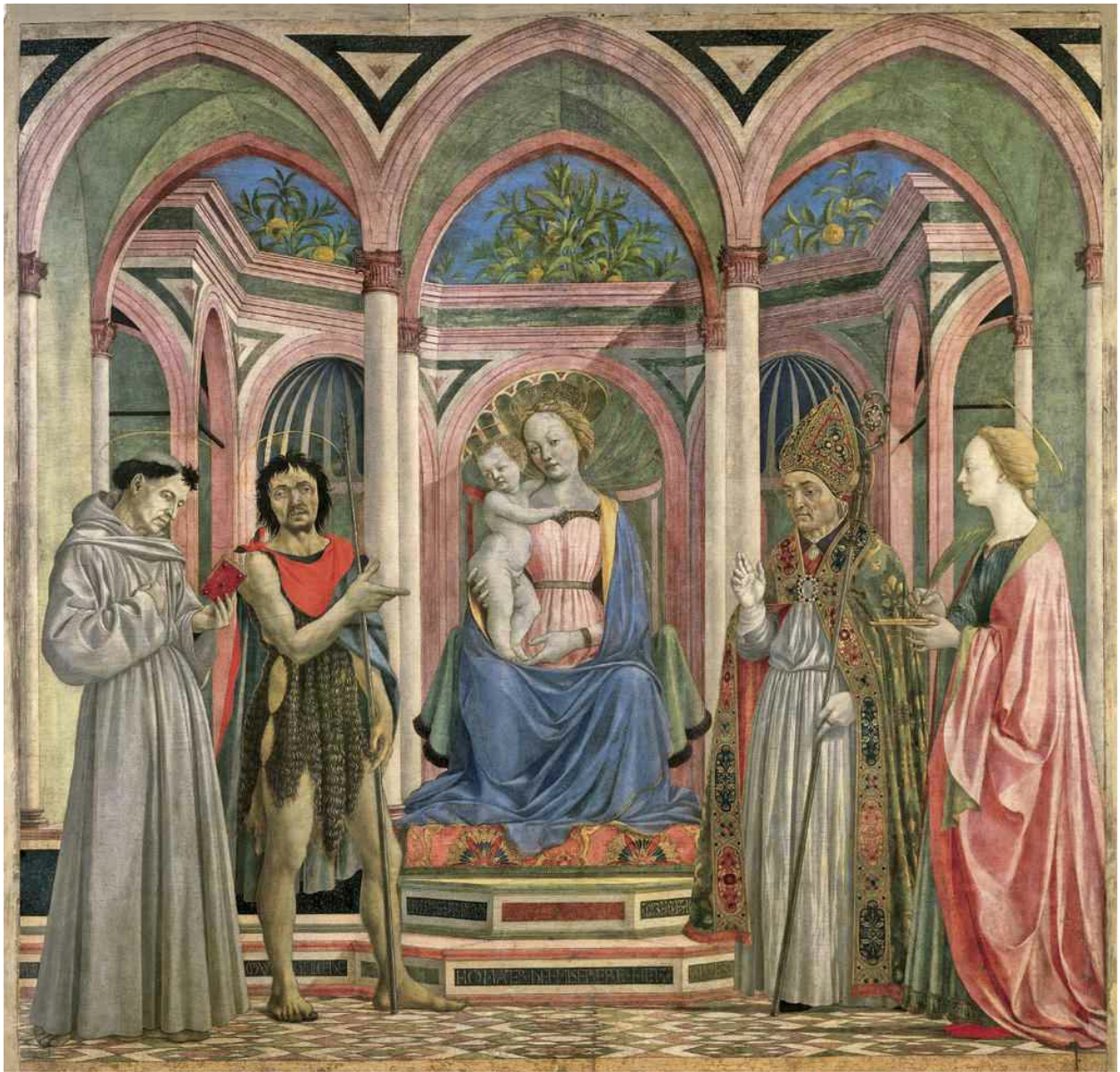
## DOMENICO VENEZIANO
## ARMONIA FRA SPAZIO E FIGURE

E dunque, immote come sono le forme nella lunga stagione veneziana, dove il mondo bizantino sembra restare impenetrabile anche nel suo trasformarsi in Gotico, può darsi che un vero rinnovatore debba andarsene per trovare terreno favorevole? È il caso di un grande maestro che appare in tutto fiorentino, benché il suo nome sia Domenico Veneziano, con evidente riferimento alle origini. Domenico nasce a Venezia intorno al 1410, ma è allievo di Gentile da Fabriano a Firenze, nel 1423, poi a Roma tra il 1423 e il 1430, a fianco di Pisanello. Con queste premesse lo vediamo manifestarsi a Firenze, nelle forme nuove di Masolino e Masaccio, e anche del Beato Angelico, nella *Madonna con il Bambino* della collezione Berenson, e nella *Madonna del Roseto* del Museo di Bucarest.

Domenico Veneziano, *Adorazione dei Magi*, Gemäldegalerie, Berlino

Domenico Veneziano, *Adorazione dei Magi*, part., Gemäldegalerie, Berlino

Importante è il cantiere di Sant'Egidio, dove Domenico Veneziano è il capofila di giovani pittori che dipingono con lui le *Storie della Vergine*: Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Alesso Baldovinetti. Gli affreschi sono distrutti, ma quel momento stilistico è documentato dal profetico ed elegantissimo tondo con l'*Adorazione dei Magi* del Museo di Berlino. La piena maturazione della sua ricerca è, qualche anno dopo – tra il 1445 e il 1447 –, nella *Pala di Santa Lucia de' Magnoli* a Firenze, in cui Domenico

Veneziano definisce un inedito e mirabile rapporto tra l'architettura e i personaggi, traducendo il ritmo del polittico in uno spazio prospettico articolato in loggia e abside, con precise corrispondenze fra nicchie e santi. Da quest'armonia tra spazio e figure, mai prima così compiutamente definita, discende la visione di Piero della Francesca. Domenico Veneziano, nella *Pala di Santa Lucia*, realizza la circolarità dello spazio come sviluppo volumetrico della bidimensionalità dei polittici.

Domenico Veneziano, *Pala di Santa Lucia de' Magnoli*, Galleria degli Uffizi, Firenze

Piero della Francesca, *Polittico di Sant'Antonio: Annunciazione,* Galleria nazionale dell'Umbria, Perugia

Anche nella predella, pura pittura di luce, mostrerà un'inedita concezione dello spazio, come si vede nel *San Giovanni Battista nel deserto*, ora alla National Gallery di Washington. Nelle geometrie del paesaggio montuoso la natura è arcana, misteriosa, per trasmettere un'idea di impenetrabile solitudine. Piero non finirà di ispirarsi alla lezione del suo maestro.

# CAPITOLO III

# RESISTENZA A SIENA
# (PARTE II)

Sassetta, *Profeta Eliseo*, particolare del *Polittico dell'Arte della Lana*,

Pinacoteca nazionale, Siena

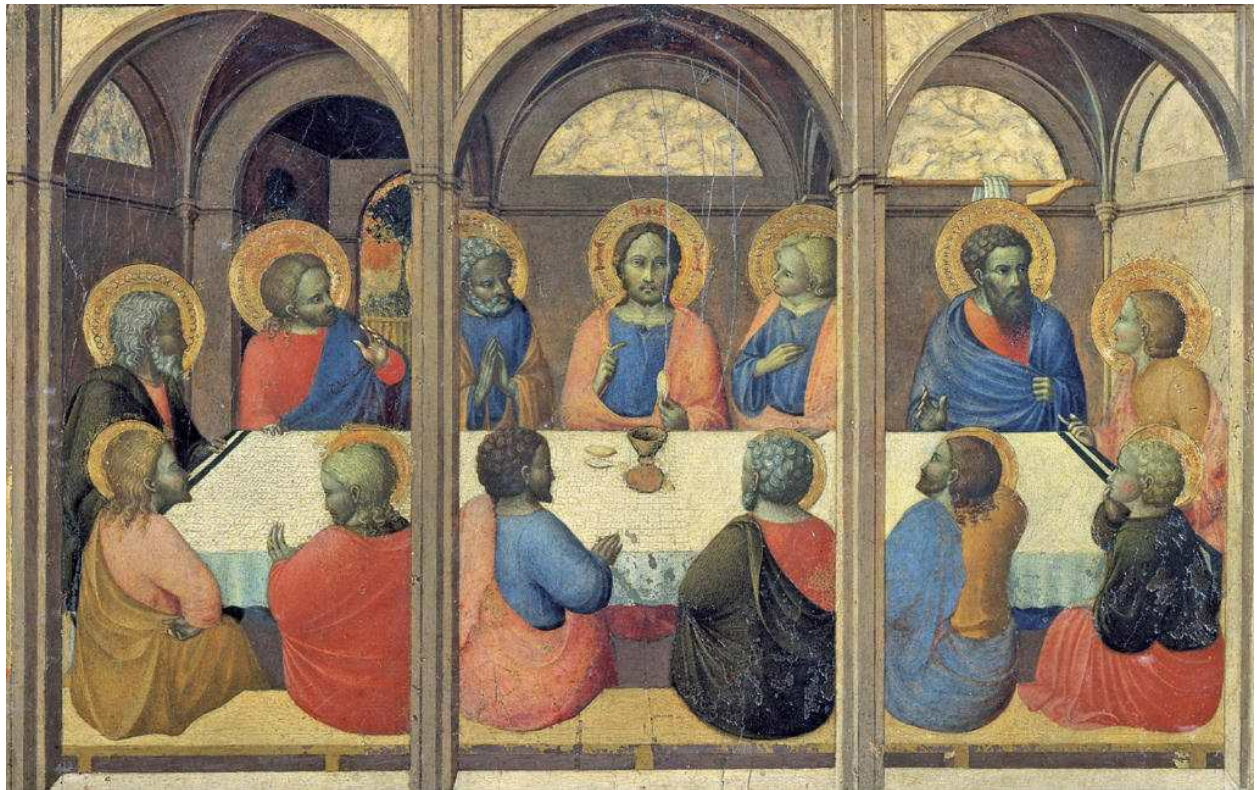
# SASSETTA
# SUGGESTIONI EVOCATIVE

Non diversamente da com'era accaduto un secolo prima, tra Firenze e Siena, con le contrapposte esperienze di Giotto e Duccio di Buoninsegna, anche nel Quattrocento un'analoga dialettica s'impone tra gli innovatori fiorentini e gli originali conservatori senesi. Abbiamo già visto il contrappunto Donatello-Jacopo della Quercia. In pittura, a Masaccio risponde Sassetta.

La prima opera importante del Sassetta, il *Polittico dell'Arte della Lana*, è coeva ai capolavori di Masaccio, e lascia subito intendere una personalità forte e autonoma come quella di Duccio, ma ancora avviluppata nella civiltà gotica come Duccio lo era in quella bizantina.

È più difficile essere originali in schemi collaudati e preservati. Sassetta certamente conosce Masaccio, ma non vuole condividerne le soluzioni radicali, e tantomeno il realismo. La sua resta una visione mistica, teofanica, trascendente.

Sassetta non intende cambiare il mondo, preferisce vederlo dal punto di vista di Dio. Che egli scelga consapevolmente una visione mistica, in contrapposizione con Masaccio, ben si vede nell'*Ultima cena*, articolata in trittico, con uno schema che non semplifica ma complica la composizione, come per un esercizio intellettuale rispetto allo schema prevedibile. Sassetta inventa una veranda o una loggia, con lo stesso distacco, mutati epoca e ambienti, di un Hopper, anch'egli imperturbabile, e attratto dalla vertigine della spazialità. Tutti i modelli di schemi collaudati, eredità della ricca e preziosa pittura del Trecento, in Sassetta si rigenerano, trasformandosi da soggetti religiosi e devozionali in trasfigurazioni oniriche di grande

suggestione evocativa. Egli non è un illustratore, ma un evocatore. Lo vediamo nei meravigliosi frammenti, spesso considerati vedute autonome, come il *Castello in riva al mare* o la *Città in riva al mare* ora nella Pinacoteca della città di Siena. Ma anche nel *San Martino che dona il mantello al povero* (1433) e nell'*Adorazione dei Magi* (1435) della collezione Chigi Saracini.

Sassetta, *Ultima cena*, particolare del *Polittico dell'Arte della Lana*, Pinacoteca nazionale, Siena

Edward Hopper, *Finestre di notte*, The Museum of Modern Art, New York

Sassetta ha la singolare prerogativa di esprimersi con la stessa, minuziosa puntualità nei piccoli e nei grandi formati. Ne offre ampia dimostrazione nel suo capolavoro, il polittico di Borgo San Sepolcro, realizzato per il convento francescano della città fra il 1437 e il 1444.

Le numerose tavole che compongono il grandioso polittico sono distribuite in vari musei, dal Louvre alla Fondazione Berenson, alla National Gallery di Londra, al Musée Condé di Chantilly. In esse Sassetta appare poeta lirico d'irraggiungibile eleganza. Lo vediamo nelle quasi surrealiste *Storie di San Francesco*: meravigliosi idilli di paesaggio e lievi figure levitanti in composizioni di grande misura ed equilibrio, totalmente oniriche. Nessun dubbio che egli trasferisca in immagini i concetti, come nello *Sposalizio*

*mistico di San Francesco*, dove il santo sposa le tre Virtù teologali – Fede, Speranza e Carità – ciascuna vestita con l'abito del colore che la rappresenta.

Il grande pannello centrale, conservato alla Fondazione Berenson, esalta la mistica apparizione e anche gli episodi marginali, curiosi, di pura fantasia. San Francesco trasfigura in una mandorla di cherubini sopra una vasta distesa lacustre. Alla sua destra, una meravigliosa figura femminile si ammira in uno specchio, mondana allegoria della Prudenza.

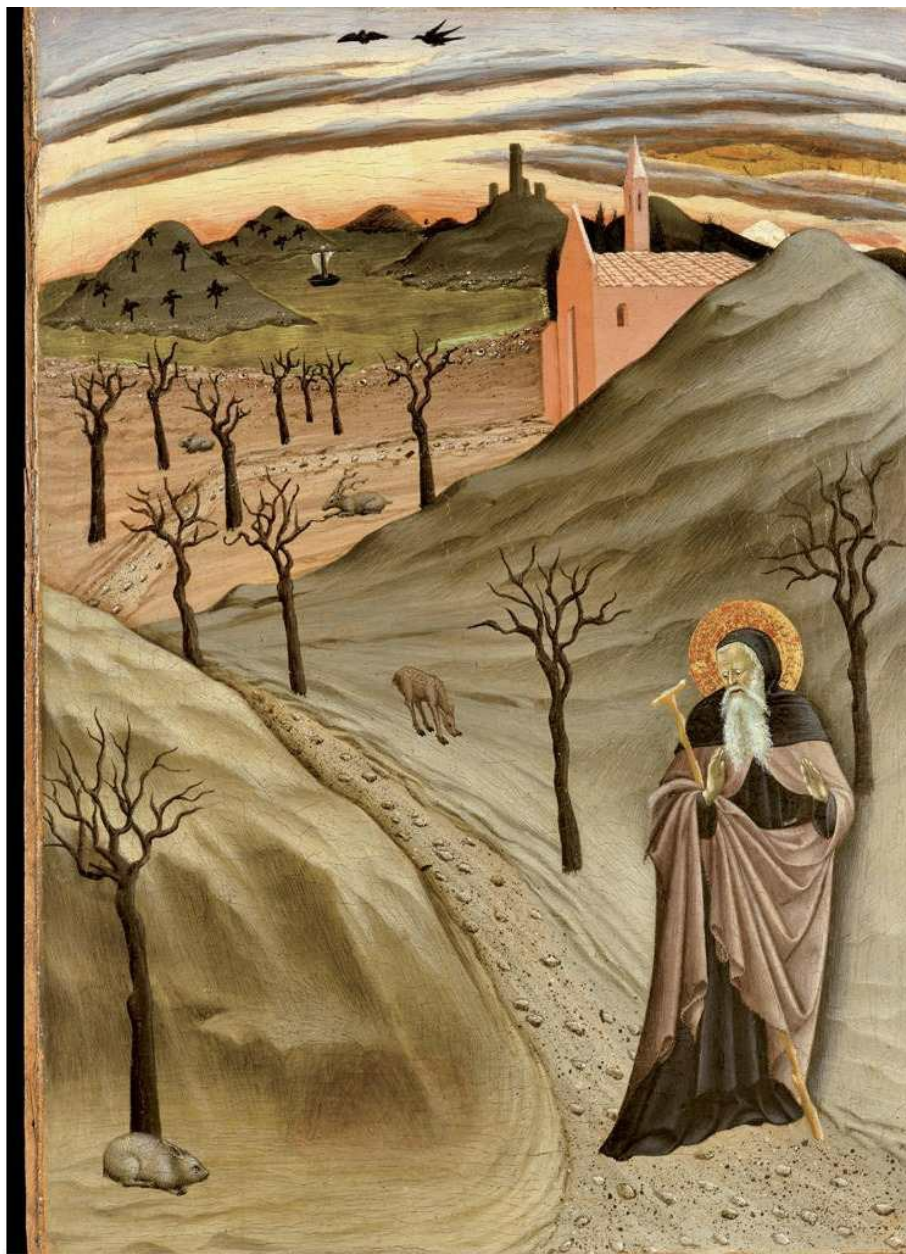
Sassetta è imperturbabile, irrealista, onirico. Sta nella sua Siena come su un'isola.

Sassetta, *Estasi di San Francesco*, Fondazione Berenson, Firenze

Maestro dell’Osservanza, *La messa di Sant’Antonio Abate*, Gemäldegalerie, Berlino

## MAESTRO DELL’OSSERVANZA
## IDILLI ROMANTICI E PARADISI INFANTILI

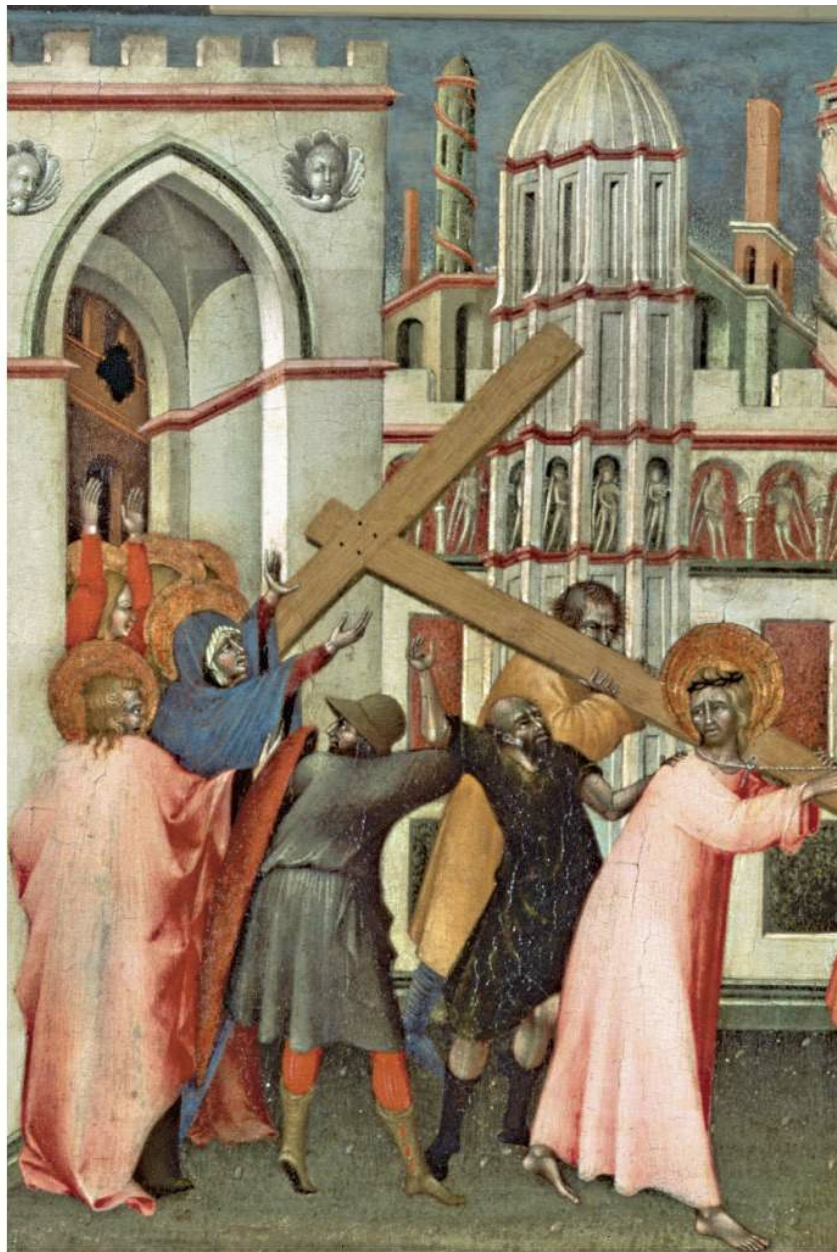
Difficile esserne convinti fino in fondo, ma vorremmo sperare che il Maestro dell’Osservanza, uno dei più grandi poeti della pittura senese del Quattrocento, fosse non un nome di comodo per individuare un artista in una fase felice e non ancora ben definita, bensì un pittore autonomo che si esprime nei tempi di Sassetta e con un gusto affine al maestro e pur originale. Le sue *Storie di Sant’Antonio Abate*, divise tra Berlino e Washington, New York e New Haven, e la sua *Natività della Vergine* di Asciano sono decisamente più elette, originali e metafisiche delle opere di Sano di Pietro, per poter essere considerate espressione di una fase giovanile di questo monotono maestro. Ma chissà che non fosse rincoglionito, da sublime che era stato, nelle sue numerose e seriali madonnine con bambino!

Caspar David Friedrich, *Due uomini davanti alla luna*, The Metropolitan Museum of Art, New York

Maestro dell'Osservanza, *Sant'Antonio Abate tentato da una grande quantità di oro*, The Metropolitan Museum of Art, New York

Fatto sta che il Maestro dell'Osservanza, come ci appare nel polittico di Asciano, variopinto e fresco di dettagli, e spazioso negli anfratti delle stanze, nei giardini immaginati oltre le porte, è un pittore sublime, ammirato della bellezza femminile come un poeta dello Stilnovo. Indimenticabili, nell'animata stanza di Anna, le ancelle che asciugano i panni della Vergine bambina al fuoco del camino. Un'altra ancella incede dal cortile,

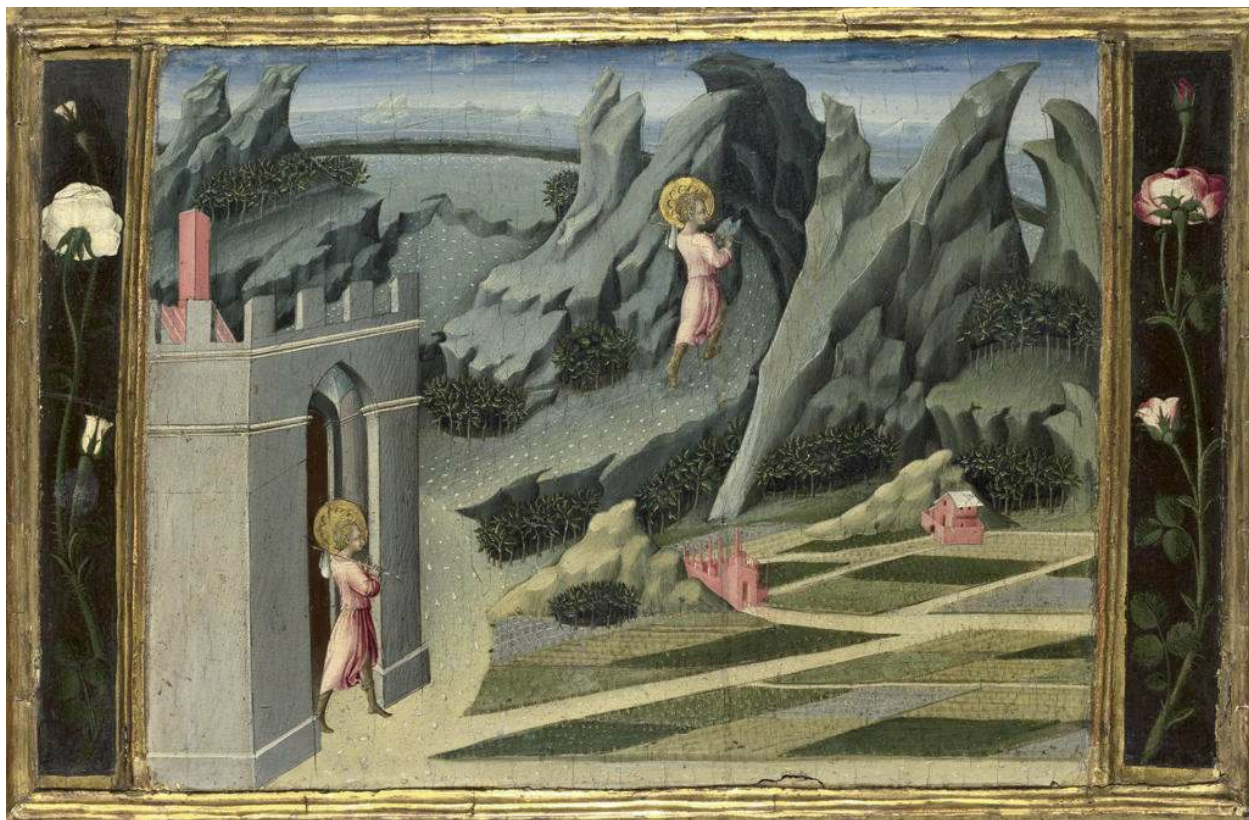
elegantissima, portando zuppe e bevande. Chi entrava nel piccolo museo di Asciano, desideroso di rivedere i due ragazzi di Francesco di Valdambrino nei panni dell'angelo e dell'Annunciata, vedendo la *Natività della Vergine* del Maestro dell'Osservanza poteva pensare di essere entrato a casa, di essere accolto da festosi parenti come uno di loro, in un tempo immobile che non è né Medioevo né Rinascimento: è il tempo dei sogni e dei paradisi infantili.

In opere come questa, il Maestro dell'Osservanza sembra dipingere in uno stato di grazia, che si estende a tutto il gruppo delle tavolette con le *Storie di Sant'Antonio*, in particolare in quella con il santo tentato da un mucchio d'oro in un paesaggio rarefatto, con gli alberi rinsecchiti interminabile per la proterva stagione invernale, sotto un indimenticabile cielo striato di nuvole al tramonto.

Pittore di idilli romantici, qui il Maestro dell'Osservanza, nell'atmosfera di una terra stregata e favolosa, ci offre un'impressionante premonizione di Caspar David Friedrich, e ci disorienta, ci porta fuori dai confini della sua irriducibile sensibilità gotica.

Giovanni di Paolo, *Salita al calvario*, Philadelphia Museum of Art

## GIOVANNI DI PAOLO
## ISTINTO SELVAGGIO

Forse il più grande, certo il più prolifico degli artisti senesi del Quattrocento, Giovanni di Paolo non esce dalla sua patria, ma venera, più di ogni altro, Masaccio, nei limiti che gli sono consentiti.

Inutile tentare di spiegarne l'estetica. Egli sente la necessità di essere moderno, ma è la città che non lo chiede e non lo vuole. Implacabile, a partire dal 1426 Giovanni di Paolo lavora per mezzo secolo per esprimere una visione drammatica che attribuisce all'uomo tutta la responsabilità delle sue azioni, senza protezioni, senza provvidenza. È la sua risposta al mondo di sogni e di favole di Sassetta e del Maestro dell'Osservanza.

Giovanni di Paolo, *San Giovanni nel deserto*, The National Gallery, Londra

Sensibilità drammatica, più incline allo scontro che all'armonia, Giovanni dipinge i suoi personaggi come se li scolpisse nel legno, ambientandoli in una natura inospitale e desertica, come il *San Giovanni nel deserto*, con le arricciolate montagne grigie dove il santo si muove in solitudine, avviandosi al belvedere dal quale si apre una meravigliosa veduta del mare aperto. La tavoletta è delimitata da due mirabili nature morte floreali, che ci mostrano come la curiosità di questo artista andasse oltre Firenze, per misurarsi con i maestri fiamminghi. La sua fantasia, tuttavia, si estende anche alle vedute urbane, alla difesa delle città, come si vede nella fantasiosa *Salita al calvario* con lo sfondo di torri, campanili, cupole.

Giovanni di Paolo ha il temperamento di un espressionista, l'energia di Donatello, e certamente a Firenze avrebbe potuto esprimersi con Andrea del Castagno, liberandosi dai fondi oro e dagli obblighi devozionali che condizionano le sue scelte iconografiche. La sua personalità e la sua concezione drammatica sembrano limitate da una camicia di forza, in contrasto con l'ispirazione primigenia del pittore. Un istinto selvaggio

sembra guidare Giovanni, che non può liberarsi in una pura espressione di vita, come un Antonio Ligabue che fosse costretto nei codici del Realismo magico o di Novecento. Questa tensione si avverte in tutta la sua opera, anomala nel contesto senese, al confronto con il convenzionale Sano di Pietro o con il lirico Sassetta. Giovanni di Paolo si spinge fino ai limiti più estremi che gli sono consentiti, ma si arresta prima di arrivare al nuovo mondo, evocato e compiutamente realizzato dai fiorentini.

Giovanni di Paolo, *San Giovanni nel deserto*, part., The National Gallery,

Londra

# CAPITOLO IV

# RIFLESSI VENETI

Andrea del Castagno, *Sibilla cumana*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze

# ANDREA DEL CASTAGNO
## RI-NASCIMENTO

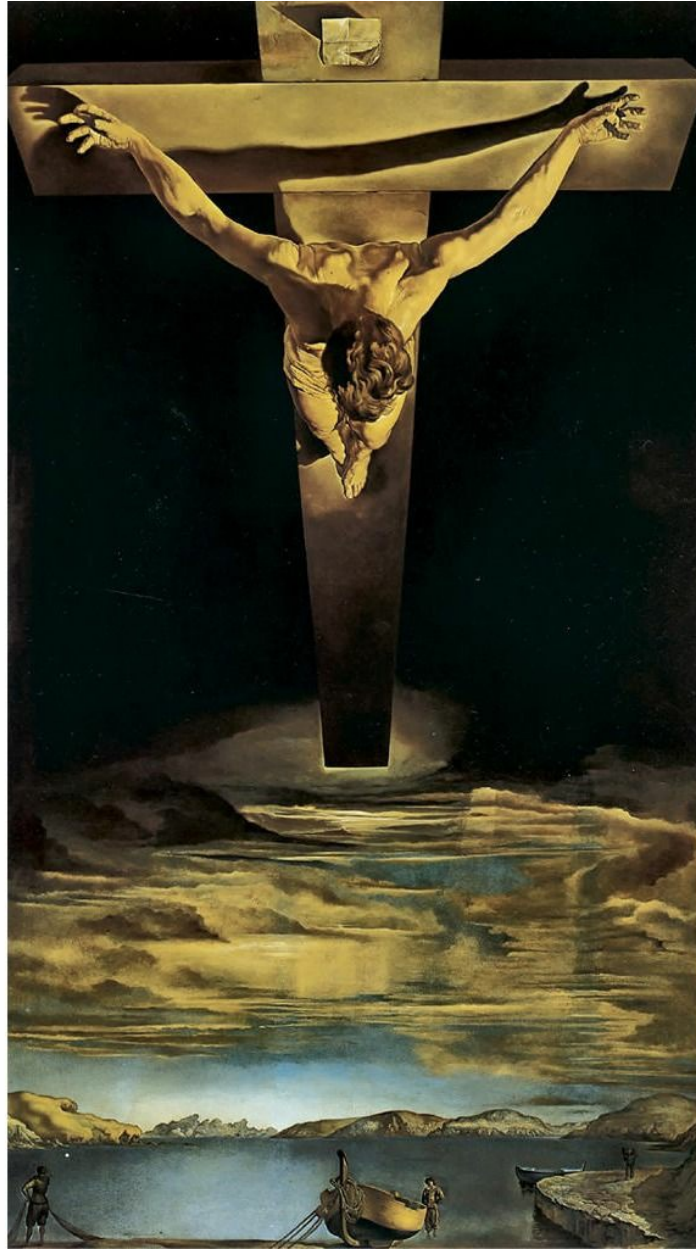
La rivoluzione fiorentina, non diversamente da quanto era accaduto con la rivoluzione giottesca, si diffonde rapidamente spostandosi al Nord. Ma Giotto si era fermato a Padova, mentre gli artisti del Rinascimento fiorentino invadono anche Venezia. Arriva Paolo Uccello e arriva Andrea del Castagno, maestro di seconda generazione (nasce nel 1421), ma assai precoce, se già nel 1439, con Piero della Francesca, è tra gli assistenti di Domenico Veneziano per gli affreschi perduti nella chiesa di Sant'Egidio a Firenze. Nel 1440-41 dipinge l'affresco con la *Crocifissione* per l'ospedale di Santa Maria Nuova, mostrando tutta la sua ammirazione e il suo debito nei confronti di Masaccio. Ma è probabilmente il rapporto di collaborazione con un grande veneziano, Domenico, egemone nella scena fiorentina di quegli anni, che dà origine allo sconvolgente intervento di Andrea del Castagno nella Cappella di San Tarasio nella chiesa di San Zaccaria. Una vitalità e un'energia nuove, in contrasto con i languori ancora gotici dei polittici di Antonio Vivarini, infiammano l'abside della cappella con Dio Padre, i quattro evangelisti, in cui rivive lo spirito di Masaccio, con un protagonismo eroico di uomini prima che di santi, davanti ai quali avrà lungamente meditato, negli anni della sua formazione, Andrea Mantegna.

Andrea del Castagno, *Ultima cena*, part., cenacolo di Sant'Apollonia, Firenze

Siamo nel 1442. Andrea del Castagno ha poco più di vent'anni e porta con sé Francesco da Faenza. La forza plastica con cui imposta le sue figure, statuarie, antiche, ben si accorda con quella di Donatello, l'altro rivoluzionario che si ferma a Padova per la sua impresa maggiore ma non trascura neppure Venezia. Intanto Andrea consolida la sua presenza a Venezia entrando nel tempio della tradizione bizantina e della conservazione, senza alcun modo deflettere rispetto alla sua visione

innovativa: la basilica di San Marco. Per essa impagina i disegni di alcuni straordinari mosaici, esempi della moderna visione prospettica e di un ritrovato classicismo. Si tratta della *Visitazione* e della *Morte della Vergine*, entro architetture che appaiono come scene teatrali, di articolata e complessa architettura. Andrea è il presidio più avanzato della civiltà fiorentina nel Nord Italia. Tornato a Firenze nel 1444, disegna il cartone della *Deposizione* per una vetrata di Santa Maria del Fiore e, a partire dal 1447, lavora nel refettorio di Sant'Apollonia dove lascia la sua opera più nota, l'*Ultima cena*, con un formidabile impianto prospettico e un fondo di tarsie di marmo come chiaro omaggio all'antico, in un ritmo paratattico, per aumentare la solennità dell'evento. Eroi antichi sono i suoi apostoli.

Nella sua statuaria evidenza, Andrea, quasi traducesse le sue figure dal legno in pittura, dipinge in Sant'Apollonia l'affresco con *Cristo in pietà sorretto da due angeli*, di già mantegnesca evidenza. La sua attrazione per gli eroi antichi si manifesta intorno al 1450 nel *Ciclo degli uomini e delle donne illustri* nella Villa Carducci di Legnaia, con i ritratti a figura intera di Pippo Spano, Dante, Petrarca, Boccaccio, Sibilla Cumana, Ester, la regina Tomiri.

Andrea del Castagno, *Ultima cena*, cenacolo di Sant'Apollonia, Firenze

Salvador Dalí, *Cristo di San Giovanni della Croce*, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow

Andrea del Castagno, *Trinità con San Gerolamo e due santi*, part., basilica della Santissima Annunziata, Firenze

Monumentalismo e plasticismo presiedono anche a uno dei suoi capolavori: la *Trinità con San Gerolamo e due santi* per la chiesa della Santissima Annunziata. La sua esperienza culmina, competendo in pittura con il monumento equestre al Gattamelata di Donatello di quell'altra Firenze che è la Padova di metà secolo, con l'affresco di *Nicola Tolentino a cavallo*, simulazione di un monumento equestre, per il duomo di Firenze, a

pendant con *Giovanni Acuto* di Paolo Uccello. Fortissimo, nell'affresco di Andrea del Castagno, dipinto quasi a monocromo per riprodurre una scultura in marmo, il riferimento al mondo classico, con l'ornato sarcofago su cui posa il cavallo. Qui, letteralmente il ri-nascimento si compie.

Andrea del Castagno, *Monumento a Niccolò da Tolentino*, part., duomo di Firenze

Paolo Uccello, *Monumento a Giovanni Acuto*, part., duomo di Firenze

Donatello, *Statua equestre del Gattamelata*, piazza del Santo, Padova

Stefano di Zevio, *Adorazione dei Magi*, part., Pinacoteca di Brera, Milano

# STEFANO DI ZEVIO
# LO SPAZIO LIQUIDO

Se una risposta poteva essere tentata all'occupazione militare di Padova (e anche di Venezia) da parte di intraprendenti e irriducibili artisti fiorentini, questa poteva essere fuori dal loro tiro, a Mantova o a Verona o in altre aree padane. Così, parallelamente a un rinascimento sperimentale, drammatico, eroico, si ritaglia spazio una ricerca più legata alle propaggini del tardogotico lombardo o di un protorinascimento più moderato, con grandi artisti come Stefano di Zevio e Pisanello, sui quali la critica si è espressa in modo controverso.

Contro ogni evidenza, il grande storico dell'arte americano Bernard Berenson giudicava ancora tardogotico ed estraneo ai maestri del Rinascimento l'inquieto, e spesso inquietante, Pisanello.

In realtà la loro situazione e la loro posizione, aperta e curiosa, verso il passato e verso il futuro, si manifestano con prelievi da diverse fonti. Innegabili i collegamenti e le derivazioni da Michelino da Besozzo e Masolino.

In particolare, Stefano di Zevio nell'*Adorazione dei Magi*, ora alla Pinacoteca di Brera a Milano, sembra memore degli affreschi lasciati da Michelino nella Cappella Thiene in Santa Corona a Vicenza, a dieci anni dall'epocale *Adorazione* di Gentile da Fabriano.

Nessuna verosimiglianza e neppure concessione al naturalismo. Assenza totale di prospettiva, ma in uno spazio liquido che non è più quello del Trecento, e che esprime codici nuovi, anche in una sfera irreale e visionaria. L'*Adorazione dei Magi* di Stefano è una festa: l'artista ci racconta un sogno, una favola bella in una notte di luna seguendo una stella.

Stefano non è solo: pensa, disegna, dipinge con l'amico Pisanello; sublima e trasfigura il Gotico internazionale in una cifra formale inedita come un miniatore persiano indifferente a tempo e a spazio, per l'armonia musicale della pagina. Firenze è lontana – anzi, non esiste. È Verona la città del sogno.

Stefano di Zevio, *Adorazione dei Magi*, Pinacoteca di Brera, Milano

Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, part., chiesa di Sant’Anastasia, Verona

# PISANELLO
# IL TEMPO SOSPESO

Pisanello è la perfezione. La perfezione consapevole. Rispetto all'amico Stefano di Zevio, ancora immerso nel mondo della miniatura, Pisanello è perfettamente informato di quello che accade a Firenze, Padova e Venezia. Nato probabilmente a Pisa, come indicherebbe il nome d'arte, Pisanello negli anni dell'adolescenza è certamente a Verona, dove resta fino al 1415, quando è documentato a Venezia, ventenne, per lavorare a fianco di Gentile da Fabriano, di cui porta a termine l'affresco per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale. Distrutta quella prima opera pubblica con l'incendio del palazzo nel 1577, possiamo apprezzare gli esordi di Pisanello nella *Madonna della Quaglia*, nel Museo di Castelvecchio a Verona, dove Gentile s'incrocia con Stefano e Michelino da Besozzo.

Dopo un probabile passaggio a Firenze per studiare l'*Adorazione dei Magi* dell'amico Gentile, opera certamente epocale nella Firenze divisa fra rutilanti conservatori e severi innovatori, e dopo aver dipinto nel castello di Pavia alla corte di Filippo Maria Visconti, è a Mantova tra il 1424 e il 1426; negli stessi anni in cui Masaccio è attivo a Firenze, Pisanello dipinge il vasto ciclo per il Palazzo Ducale, con episodi cavallereschi di tornei e battaglie. Lo ritroviamo nel 1426 a Roma, e quindi a Verona, dove dipinge la sua opera più notevole, il *San Giorgio e la principessa*, nella Cappella Pellegrini nella chiesa di Sant'Anastasia.

Masolino, *Il banchetto di Erode*, part., battistero di Castiglione Olona

Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, part., chiesa di Sant'Anastasia, Verona

Lo straordinario affresco, remoto allo sguardo, nell'infelice posizione sull'arco esterno della cappella, segna l'armistizio e la conciliazione tra mondo gotico e mondo rinascimentale. In primo piano, in perfetto assetto prospettico, i cavalli come li avrebbe disposti Paolo Uccello. Fra loro, imperturbabile e regale, la principessa, sorella della Erodiade di Masolino a Castiglione Olona, dipinta negli stessi anni. I due pittori certamente si conoscevano, e hanno avuto modo di confrontarsi. Ma a Verona, Pisanello

va oltre Masolino. Nella figura di san Giorgio egli trasferisce l'inquietudine dell'attesa, l'oscuro presagio di una soluzione tragica.

Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, chiesa di Sant'Anastasia, Verona

Nell'attimo decisivo in cui il santo sta salendo a cavallo, per compiere la sua impresa, il tempo è sospeso: la principessa guarda verso il mare, sulla riva del quale l'attende la vela fedele che dovrà riportarla a casa dopo la liberazione; il drago rimane acquattato, minaccioso tra gli scheletri e i resti delle sue vittime. Un pulviscolo, una nebbia leggera nell'alba tragica cala sul mare. Al drago tocca la parte sinistra dell'arco, mentre i protagonisti stanno a destra – e rabbrividiscono: l'una prova il brivido dell'aspettativa, l'altro quello della temerarietà. Sono schierati con la loro drammatica verità e con la loro contemporaneità, contro la città stregata: una Verona immaginaria con torri, chiese, campanili, archi e anche gli impiccati fuori le mura, sospesi come per un monito o un presagio. Dietro san Giorgio, un drappello di mercenari con le facce torve. Non tira una bell'aria, ma l'azione si deve compiere. Niente a che fare con il san Giorgio vittorioso di Paolo Uccello, che infilza il drago tenuto vezzosamente al guinzaglio dalla principessa: Pisanello è interessato non alla vittoria ma ai preliminari. San Giorgio è come un torero prima della corrida e il suo cavallo è in attesa di rilanciarsi come al Palio di Siena.

Pisanello descrive gli stati d'animo, il tempo sospeso, l'attesa. E con una sapienza e una coscienza incomparabili mette a confronto gli eroi di un mondo nuovo, con le perfette regole della prospettiva, e una città sognata,

onirica, ancora gotica, nell'intarsio delle sue architetture.

Nello straordinario affresco, due civiltà convivono, in una cerniera fra Gotico e Rinascimento.

Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, part., chiesa di Sant'Anastasia, Verona

Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, part., chiesa di Sant’Anastasia, Verona

Michele Giambono, *San Crisogomo a cavallo*, chiesa di San Trovaso, Venezia

# MICHELE GIAMBONO
## ANELITO DI VITA VERA

Michele Giambono è tra gli artisti veneziani meno conosciuti e più sensibili ai mutamenti di gusto e al delicato passaggio verso la sensibilità nuova.

Allievo di Jacobello del Fiore, che prima di altri porta nelle Marche il prezioso Gotico veneziano (così come vediamo nelle *Storie di Santa Lucia* a Fermo), nello stesso tempo in cui Gentile da Fabriano dalle Marche porta a Venezia la sua variegata ricerca, Giambono sta in equilibrio tra le due esperienze, e si mostra, altresì, curioso di ogni novità che arriva a Venezia, da Paolo Uccello ad Andrea del Castagno.

È così il primo a dipingere con una pittura unita, morbida, fusa, sulla quale si formerà, a dispetto dei più conservatori pittori muranesi, Giovanni Bellini.

Nessun dubbio, dagli esiti delle sue *Madonne con il Bambino* e dei suoi polittici, che Giambono fosse amico del padre di Giovanni, Jacopo Bellini, di cui sono evidenti anche le consonanze con Gentile e con Pisanello. Ma Giambono va oltre. Sui preziosi fondali di velluti e damaschi veneziani contro i quali campisce le sue Madonne, egli vuole far risaltare un anelito di vita vera, una tenerezza delle carni, con una pittura morbida e sfumata che ha il calore dei corpi e che nulla ha del vetro e delle trasparenze di Antonio Vivarini. Giambono aspira a dipingere anche i profumi e gli odori, scaldando le sue Madonne al lume delle candele mentre il fumo si impasta con il colore. Bellini, tra il marmo di suo cognato Mantegna e le morbide cere di Giambono, non avrebbe avuto esitazioni, portando a compimento l'intuizione del suo esoterico maestro.

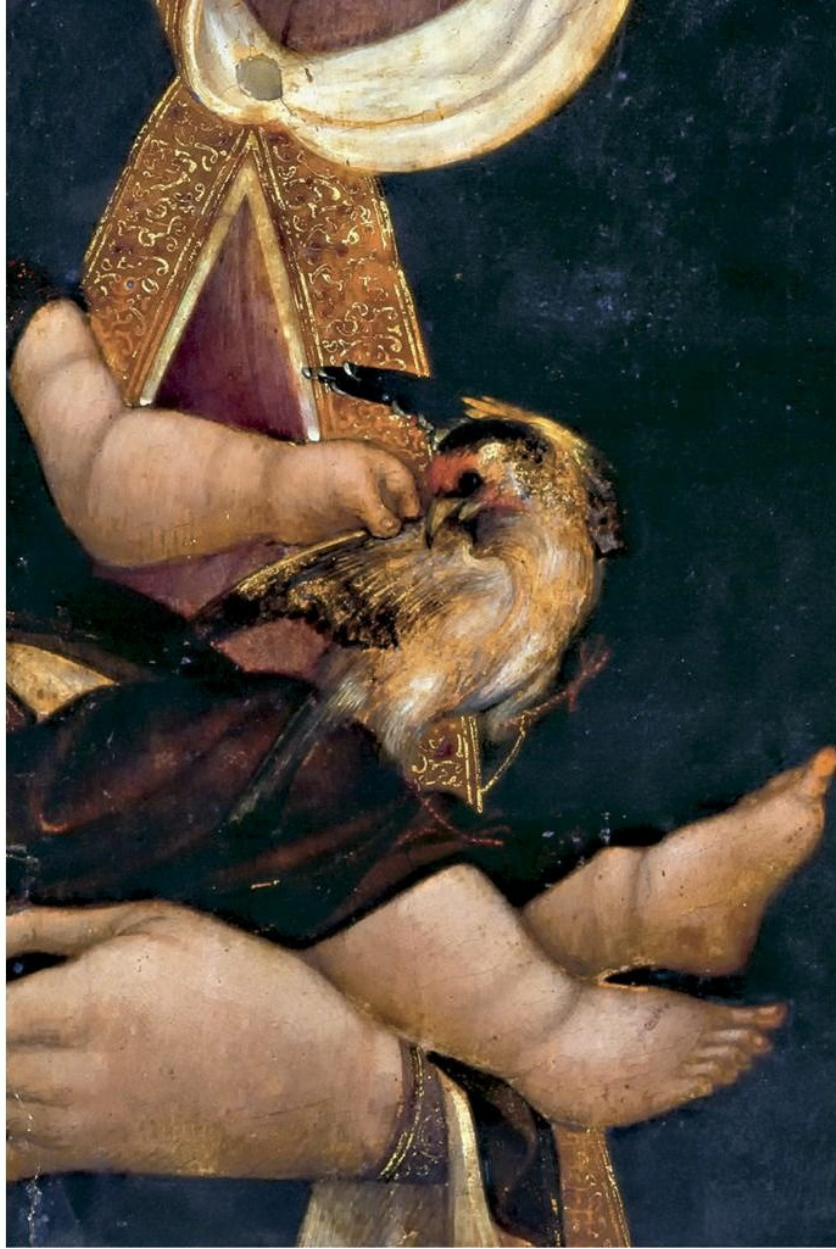
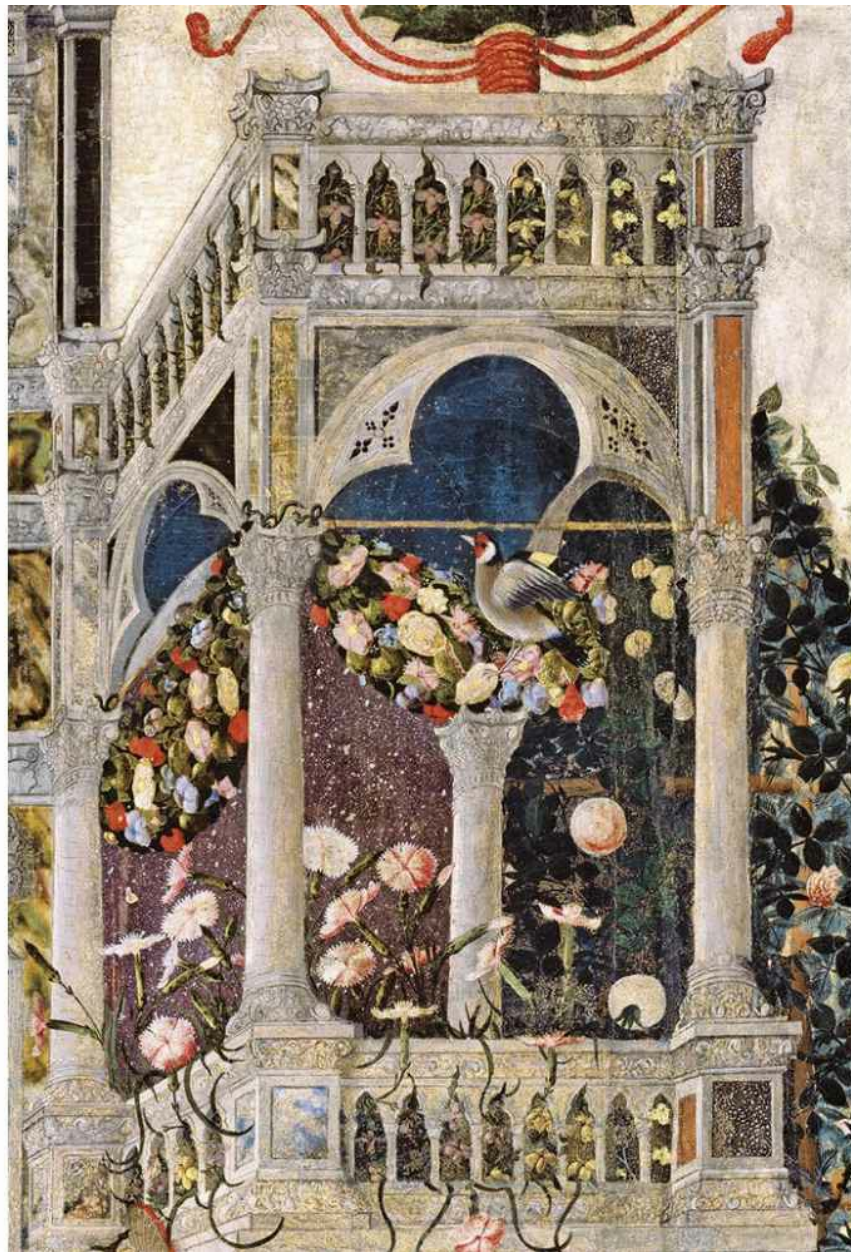
Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino tra le Sante Caterina e Maddalena*, part., Gallerie dell’Accademia, Venezia

Michele Giambono, *Madonna con il Bambino*, Museo Correr, Venezia

In questa funzione di apertura verso il più moderno e più naturale dei pittori, Giambono non è mai stato considerato. D'altra parte, oltre a Madonne e polittici, la sua opera più nota e più notevole è il *San Crisogomo a cavallo* nella chiesa di San Trovaso a Venezia, vero e proprio monumento equestre, in cui – con evidente consonanza con Pisanello – convive con l'intenzione di proporre un'interpretazione veneziana degli archetipi di Paolo Uccello e di Andrea del Castagno in Santa Maria del Fiore a Firenze.

Giambono impagina il santo a cavallo come un condottiero, privo dei requisiti di santità (se si esclude l'aureola) e pronto a un torneo, nell'incedere al trotto contro una foresta misteriosa e impraticata, che nasconde insidie certe, con un dinamismo che contraddice l'impianto statuario per l'impressione del vento che solleva il mantello, anima finiture e briglie e agita il vessillo sull'asta della lancia. Come nel *San Giorgio* di Pisanello, di cui il *San Crisogomo* serioso sembra fratello, l'impronta gotica è una memoria innestata su una ben più solida pianta, che presuppone la conoscenza di Donatello e del suo Gattamelata.

Giambono non scherza. Si avvia a larghi passi a candidarsi come un pittore nuovo, e ne ha la sensibilità e la curiosità. E se la tradizione veneziana lo trattiene un attimo prima di fare il salto per arruolarsi tra i militari padovani al seguito di Mantegna, è soltanto per un temperamento lirico, contemplativo, intimista che avrebbe inteso compiutamente solo Giovanni Bellini, trasferendo quella rivoluzione armata in una più lenta e profonda meditazione.

In questa prospettiva, la cauta lezione di Giambono diventa essenziale.

Michele Giambono, *Madonna con il Bambino*, part., Museo Correr, Venezia

Antonio da Negroponte, *Madonna con il Bambino*, part., chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia

# ANTONIO DA NEGROPONTE
# FINE DI UN'EPOCA OSTINATA

L'ultimo, mirabile giardino gotico veneziano sta riparato nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia. Mai fu più pertinente la formula "Gotico fiorito", al punto di sentirne tutti i profumi e le essenze, come per questa dolcissima *Madonna con il Bambino* che un frate francescano, Antonio da Negroponte, onora come una vera regina, preparandole il trono più sontuoso e assurdo che si possa immaginare. Più che un trono, un palazzo. Una grande, sproporzionata architettura. Il pittore predilige il meraviglioso, il sorprendente. E, con orgoglio, firma il suo solitario capolavoro. Vuole stupire, rivelare un'apparizione.

La Madonna non ama, adora il bambino che sta disteso sulle sue ginocchia. Adora e prega avviluppata in un abito sontuoso di damasco, entro una nicchia affiancata da due logge gotiche aperte su un rigoglioso giardino, un vero e proprio *hortus conclusus.*

Il trono è di marmo e pietre preziose, coronato da una ghirlanda di frutta. Ovunque, uccelli e altri animali di un repertorio già classificato di Pisanello; sui gradini e sui basamenti delle logge, bassorilievi di sensibilità piuttosto veneziana che padovana. Anche se il gusto classicheggiante ha fatto pensare a un ambiente squarcionesco, tanto che lo storico dell'arte Lionello Venturi ha immaginato frate Antonio come il maestro di Carlo Crivelli.

Antonio da Negroponte, *Madonna con il Bambino*, part., chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia

Antonio da Negroponte, *Madonna con il Bambino*, part., chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia

Le variegate suggestioni che sembrano aver contribuito all'ispirazione iperbolica dell'opera hanno determinato dispareri anche sulla datazione, da taluni sospinta fino al 1470, confine estremo entro il quale dilatare l'infinito tramonto del Gotico fiorito.

Più probabile che il dipinto cada verso il 1450-55, in armonia con il primo tempo di Carlo Crivelli e di Marco Zoppo, le cui spericolate invenzioni Antonio da Negroponte trasferisce a Venezia, anche ampliando le dimensioni del trono, fino a farlo diventare quasi Palazzo Ducale.

Pochi artisti hanno manifestato la loro devozione e rappresentato la loro declinazione di forme antiche e nuove con tanto entusiasmo come Antonio. La sua opera unica è un *monstrum* che sta nella storia in modo necessario. Unica ma non insolita. Anzi, sintesi di una civiltà che muore generandone una nuova.

In San Francesco della Vigna finisce un'epoca che non vuole finire.

Antonio da Negroponte, *Madonna con il Bambino*, chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia

Antonio Vivarini, *Polittico di Santa Sabina*, part., chiesa di San Zaccaria, Venezia

# ANTONIO VIVARINI
# RINASCIMENTO UMBRATILE

Dopo e a fianco di Antonio da Negroponte, ultimo campione del Gotico internazionale o fiorito, il nuovo a Venezia si chiama Vivarini e sfugge al soffocante scirocco della tradizione immobile, originandosi nell'aria lieve dei vetri, a Murano.

I Vivarini sono tre, e il primo, Antonio, discende da Gentile da Fabriano e lavora con il cognato di origine tedesca, Giovanni d'Alemagna. Alla morte di Giovanni, Antonio prende in bottega il più giovane fratello Bartolomeo, che si mostra fin da subito curioso delle vicine novità padovane tra Donatello e Mantegna. Per intendere il suo timido affacciarsi al nuovo che da Firenze lambisce Venezia, è efficace il confronto tra il suo *Polittico di Santa Sabina*, nella Cappella di San Tarasio nella chiesa di San Zaccaria, e i coevi affreschi di Andrea del Castagno.

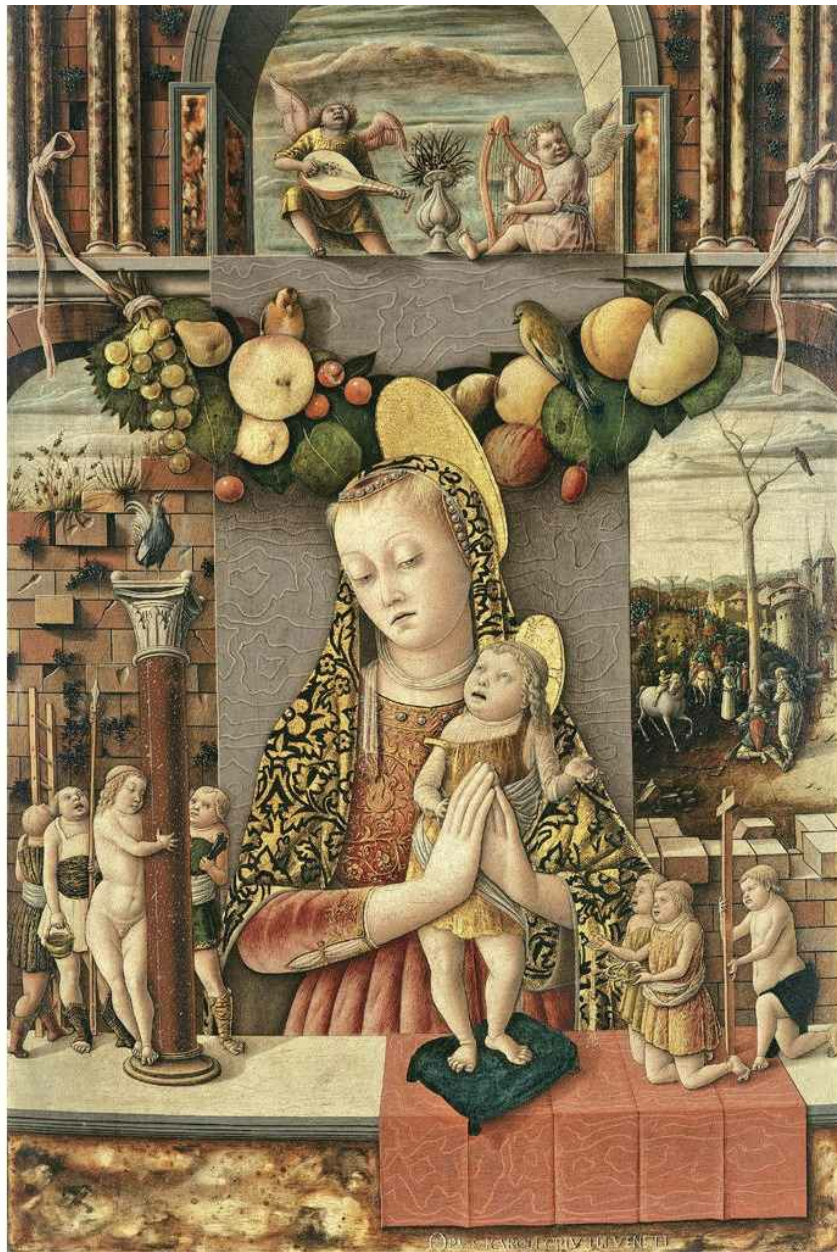
Siamo nel 1443. I due artisti, così vicini, non potrebbero essere più lontani. Da una parte, il ventenne Andrea con i suoi potenti Dio Padre, san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista; dall'altra, Antonio, delicato, lirico, tenue, di qualche anno più grande, in una posizione di timido classicismo che allude piuttosto a Masolino e a Ghiberti che a Masaccio e a Donatello. Eppure qualcosa si muove, e Antonio – più ancora del curioso, ma un po' meccanico, fratello Bartolomeo – sembra corrispondere a quell'idea di "Rinascimento umbratile" evocato da Roberto Longhi. Nessun dubbio che la tradizione bizantina si stia scongelando nell'impresa dei Vivarini, più di quanto non fosse accaduto nel secolo precedente con l'incomunicabilità tra pittori veneziani e pittori giotteschi.

Antonio Vivarini, *Polittico di Santa Sabina*, part., chiesa di San Zaccaria, Venezia

Antonio Vivarini, *Polittico di Santa Sabina*, part., chiesa di San Zaccaria, Venezia

I Vivarini accorciano le distanze con Padova e aprono la strada, nella morbidezza delle carni, nella dolcezza delle espressioni, nella pittura unita – come mostra anche Michele Gianbono –, a Jacopo Bellini e a suo figlio Giovanni. Quest'ultimo non indugia nell'area ferma della Laguna e va a cercare ispirazione, senza titubanze, a Padova, consolidando i rapporti con il nuovo astro della pittura moderna, Andrea Mantegna, che ne sposerà la sorella Nicolosa. Più timidamente, Antonio Vivarini si trasferisce a Padova per dipingere la volta della Cappella Ovetari della chiesa degli Eremitani – dove Mantegna concepirà alcuni dei suoi giovanili capolavori – e il polittico

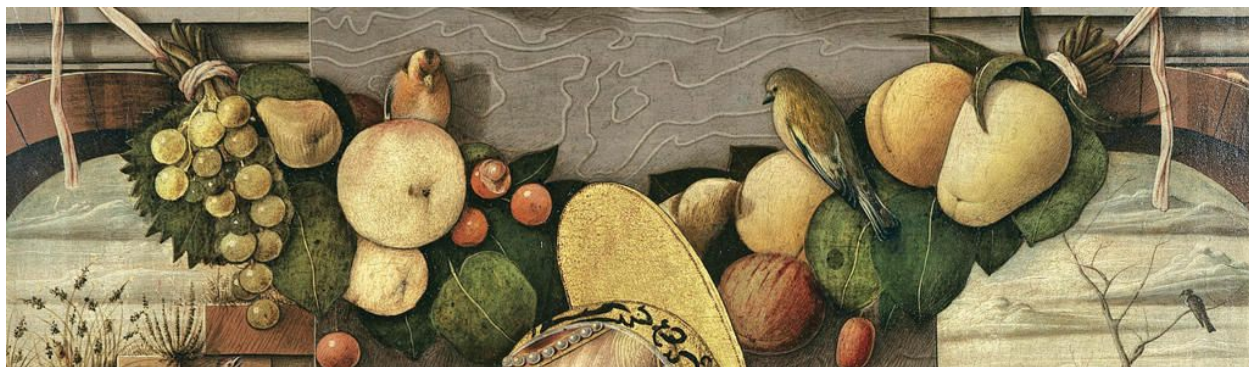
per la chiesa di San Francesco, in collaborazione con il fratello Bartolomeo, del 1451. Con queste avanguardie, alla metà del Quattrocento, Padova e Venezia, con i Vivarini e Giovanni Bellini, non saranno più mondi separati.

Antonio Vivarini, *Polittico di Santa Sabina*, chiesa di San Zaccaria, Venezia

Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, Museo di Castelvecchio, Verona

# CARLO CRIVELLI
# LA PIETRA TORNA NATURA

L'aria cambia, "come un vento impetuoso", a Padova verso il 1450. Era già avvenuto 150 anni prima con l'arrivo di Giotto; questa volta è ancora un fiorentino, Donatello, a importare, con sorprendente esuberanza, il nuovo linguaggio, scaldando gli animi e dando inizio a una vera e propria rivolta.

A Padova si celebra la fine del mondo gotico. Alcuni giovani pittori sono pronti. E traducono, in nuove invenzioni pittoriche, le idee di Donatello. Le guida uno stregone, un po' archeologo e un po' sarto, ricamatore, pittore, insoddisfatto e curioso: Francesco Squarcione. Nella sua scuola crescono questi ragazzi ribelli, si muovono poco lontano dalla Cappella degli Scrovegni, nella vasta area dell'Arena Romana, dove vedono riaffiorare le pietre di lapidi e sarcofagi. Si fanno prontamente archeologi, e Squarcione li esorta e li accompagna. Ha più energia che estro. Ma, in compenso, i giovani che gli stanno vicino sono pressoché geni: si chiamano Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Cosmé Tura, Marco Zoppo.

È, tra i primi in ogni senso, Carlo Crivelli, il più radicale, a far rivivere in fantasie nuove e originalissime le memorie antiche, fin dai suoi esordi, nella *Madonna con il Bambino* del Museo di Castelvecchio, un campionario delle invenzioni della Padova di Squarcione e di Mantegna. Crivelli viene dalla Venezia dei Vivarini, ma non si evolve nella direzione umana e naturale di Giovanni Bellini. Sceglie una strada più impervia, con una puntigliosità da sperimentatore e un gusto per il capriccio.

Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, part., Museo di Castelvecchio, Verona

Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, part., Museo di Castelvecchio, Verona

Leon Battista Alberti, *Tempio malatestiano*, Rimini

Il complesso impianto della tavoletta di Verona è architettonico, da Piero della Francesca, sicuramente visto a Ferrara, e da Leon Battista Alberti, nel tempio malatestiano, richiamato nell'efficace idea dell'arco sulla cimasa con le doppie colonne binate e gli angeli musicanti. In Crivelli c'è la nostalgia dell'orafo e dello scultore, il piacere degli intarsi di pietre, in una sfrenata fantasia che si esprime anche in un muro con i blocchi sconnessi e le erbacce tra le crepe.

Bandito il fondo oro, il paesaggio turrito è stregato da un albero secco e dai corvi di un evocato Calvario, così come il proliferare di angioletti con i simboli della Passione perversamente offerti al Bambino predestinato, che intanto poggia i piedi sul soffice cuscino. La Madre prega, distratta e smorfiosa. La composizione è dominata da uno dei motivi ricorrenti in tutti gli artisti in quel momento a Padova, ma in cui proprio Crivelli si specializzerà: gli "encarpi", o ghirlande di fiori e di frutti, ripresi dai sarcofagi antichi e vivificati nei colori della pittura. Ciò che era pietra torna

natura, con un compiacimento del *trompe-l'oeil* che in Crivelli è totalmente virtuosistico.

Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, part., National Gallery, Washington

Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, part., National Gallery, Washington

Non è neppure archeologia, come sarà in Mantegna. È, propriamente, surrealismo. Forsennato e radicale, frutto di una fantasia incontenibile che partorirà poi i frutti più complessi in troni di marmi diversi con elaboratissime ghirlande, in concorrenza non con i veneziani bensì con i ferraresi, come vediamo nella *Madonna con il Bambino* della National Gallery di Washington. E, per continuare indisturbato la sua ricerca, Crivelli si muoverà nell'area più tranquilla e meno competitiva delle Marche, dove esordisce con il *Polittico di Massa Fermana*, nel 1468. A un vertice assoluto

arriverà nel 1471, con il *Polittico* della chiesa di San Francesco a Montefiore dell'Aso, dove sfogherà il suo desiderio di bellezza estrema e di ornamento – in concorrenza con Piero della Francesca e Pollaiolo – nella mirabile, perversa Maddalena, in nessun modo pentita e quasi compiaciuta del peccato. Una creatura di D'Annunzio, nel paese del suo illustratore, Adolfo de Carolis.

Dopo l'arrivo della pala di Bellini a Pesaro, la sintesi perfetta di Crivelli sembra sbilanciarsi in un compiacimento per l'ornamento e la decorazione che rendono più macchinosi i suoi polittici e appesantiscono anche opere di bella impostazione, come l'*Annunciazione con Sant'Elipidio*, dipinta nel 1486 per Ascoli Piceno, ora alla National Gallery di Londra, dove pure è ancora viva la giovanile suggestione mantegnesca. Crivelli resta in esilio nelle Marche, sempre più appartato, mentre il campo della nuova pittura è occupato da Antonello, Mantegna e Bellini. Tempi moderni.

Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, National Gallery, Washington

# INDICE DEI NOMI

*Sono indicati in corsivo i numeri di pagina riferiti alle didascalie*

## INDICE DELLE IMMAGINI

del duomo, Ferrara © 2013. Foto Scala, Firenze

Maestro dei Mesi di Ferrara, *Sogno e Adorazione dei Magi*, part., abbazia di San Mercuriale, Forlì

Maestro dei Mesi di Ferrara, *Sogno e Adorazione dei Magi*, abbazia di San Mercuriale, Forlì

Nicola Pisano, *Natività*, part., pulpito del battistero di Pisa © 2013. Foto Scala, Firenze

Nicola Pisano, *Fortitudo*, pulpito del battistero di Pisa © 2013. Foto Opera Metropolitana Siena/Scala, Firenze

Michelangelo, *David*, Galleria dell'Accademia, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Giovanni Pisano, *Monumento funebre a Margherita di Brabante*, Museo di Sant'Agostino, Genova © 2013. Foto Scala, Firenze

Marco Romano, *San Simeone*, part., chiesa di San Simeone Grande, Venezia © 2013. Cameraphoto/Scala, Firenze

Marco Romano, *Monumento funebre a Messer Porrina*, part., collegiata di Santa Maria Assunta, Casole d'Elsa © Foto Lensini Siena

Tino di Camaino, *Allegoria della Carità*, Museo Bardini, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Tino di Camaino, *Allegoria della Carità*, *1*, particolari, Museo Bardini, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Tino di Camaino, *Monumento funebre al vescovo Antonio dell'Orso*, cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze © Archivi Alinari, Firenze – per concessione dell'Opera di Santa Maria del Fiore

Anonimo, *Cristo Pantocratore*, Cappella Palatina, Palazzo dei Normanni, Palermo © 2013. A. Dagli Orti/Scala, Firenze

Anonimo, *Cristo Pantocratore*, part., Cappella Palatina, Palazzo dei Normanni, Palermo © 2013. A. Dagli Orti/Scala, Firenze

Anonimo, *Cristo Pantocratore*, part., duomo di Cefalù © 2013. Foto Scala, Firenze

Antonello da Messina, *Ritratto d'ignoto marinaio*, Museo Mandralisca, Cefalù © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Anonimo, *Cristo Pantocratore*, part., duomo di Monreale © Foto Scala, Firenze

Primo Maestro di Anagni, *Vescovo, clero e popolo accolgono il corpo di San Magno*, part., cattedrale di Anagni © DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze

Primo Maestro di Anagni, *Vescovo, clero e popolo accolgono il corpo di San Magno*, cattedrale di Anagni © DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze

Terzo Maestro di Anagni, *Battaglia di Mizpa tra Israeliti e Filistei*, part., cattedrale di Anagni © DEA/A. Dagli Orti

Terzo Maestro di Anagni, *Battaglia di Mizpa tra Israeliti e Filistei*, cattedrale di Anagni © DEA/A. Dagli Orti

Chaim Soutine, *Le village*, Orangerie, Parigi © 2013. BI, ADAGP, Paris/Scala, Firenze

Secondo Maestro di Anagni, *Disgrazie dei Filistei: I topi nelle campagne*, part., cattedrale di Anagni © DEA/A. Dagli Orti

Jacopo Torriti, *Nozze di Cana*, part., basilica superiore di San Francesco, Assisi © De Agostini/Getty Images

Jacopo Torriti, *Croce mistica tra la Vergine, il Battista e i Santi*, basilica di San Giovanni in Laterano, Roma © 2013. Foto Scala, Firenze

Jacopo Torriti, *Storie di Maria: Incoronazione della Vergine*, basilica di Santa Maria Maggiore, Roma © 2013. Foto Scala, Firenze

Pietro Cavallini, *Giudizio Universale*, *1*, particolari, basilica di Santa Cecilia in Trastevere, Roma © 2013. Foto Scala, Firenze

Korda (Diaz Gutierrez Alberto), *Foto* Che Guevara © 2013. BI, ADAGP,

Paris/Scala, Firenze

Niccolò di Bartolomeo da Foggia, *Testa di Sigilgaida*, duomo di Ravello © 2013. Foto Scala, Firenze

Niccolò di Bartolomeo da Foggia, *Testa di Sigilgaida*, part., duomo di Ravello © 2013. Foto Scala, Firenze

Anonimo, *Cristo Pantocratore*, abbazia di Sant'Angelo in Formis © 2013. Foto Scala, Firenze

Anonimo, *Cristo Pantocratore con i simboli degli Evangelisti, gli Arcangeli, l'Abate Desiderio e San Benedetto*, abbazia di Sant'Angelo in Formis

Anonimo, *Crocifissione*, abbazia di Sant'Angelo in Formis © 2013. Foto Scala, Firenze

Pietro Cavallini, *Storie di Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Agnese*, part., chiesa di Santa Maria Donnaregina, Napoli © 2013. Foto Scala, Firenze/Fondo edifici di culto – Ministero dell'Interno

Pietro Cavallini, *Due profeti*, chiesa di Santa Maria Donnaregina, Napoli © Mondadori Portfolio/Luciano Pedicini

Roberto d'Oderisio, *Crocifissione*, part., Museo diocesano, Salerno © 2013. Foto Scala, Firenze

Roberto d'Oderisio, *Madonna dell'Umiltà*, Museo di Capodimonte, Napoli © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Roberto d'Oderisio, *Crocifissione*, Museo diocesano, Salerno © 2013. Foto Scala, Firenze

Giotto, *Incontro tra Gioacchino e Anna*, *1*, particolari, Cappella degli Scrovegni, Padova © Archivi Alinari, Firenze

Maso di Banco, *Storie di San Silvestro: Il santo resuscita i due maghi*, part., basilica di Santa Croce, Firenze © De Agostini Picture Library/G. Nimatallah

Maso di Banco, *Storie di San Silvestro: Il santo resuscita i due maghi*, part.,

basilica di Santa Croce, Firenze 2013. Foto Scala, Firenze/ Fondo edifici di culto – Ministero dell’Interno

Luis Barragán, *Casa Barragán*, Città del Messico

Giorgio de Chirico, *La Maladie du Général*, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut © 2013. Wadsworth Atheneum Museum of Art/Art Resource, NY/Scala, Firenze

Maso di Banco, *Storie di San Silvestro: Il santo resuscita i due maghi*, basilica di Santa Croce, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze/ Fondo edifici di culto – Ministero dell’Interno

Maestro di Santa Cecilia, *Santa Cecilia e storie della sua vita*, *1*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Maestro di Santa Cecilia, *Santa Cecilia e storie della sua vita*, *1*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze © DEA/G. Nimatallah

Maestro di Santa Cecilia, *Santa Cecilia e storie della sua vita*, *1*, *2*, *3*, particolari, Galleria degli Uffizi, Firenze © DEA/G. Nimatallah

Maestro di Santa Cecilia, *Santa Cecilia e storie della sua vita*, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Bernardo Daddi, *Trittico di Ognissanti*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Bernardo Daddi, *Trittico di Ognissanti*, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Bernardo Daddi, *San Lorenzo*, Pinacoteca di Brera, Milano © su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Laboratorio fotografico – Pinacoteca di Brera

Giotto, S *anto Stefano*, Fondazione Horne, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, *1*, particolari, Museo del duomo, Siena © 2013. Foto Scala, Firenze

Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, Museo del duomo, Siena © 2013. Foto Scala, Firenze

Simone Martini, *Annunciazione*, *1*, particolari, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Simone Martini, *Annunciazione*, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in città*, part., Palazzo Pubblico, Siena © De Agostini Picture Library/G. Dagli Orti/The Bridgeman Art Library

Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in città*, part., Palazzo Pubblico, Siena © Archivi Alinari, Firenze

Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in campagna*, part., Palazzo Pubblico, Siena © Archivi Alinari, Firenze

Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in città e in campagna*, part., Palazzo Pubblico, Siena © 2013. Foto Scala, Firenze

Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in città*, part., Palazzo Pubblico, Siena © 2013. Foto Scala, Firenze

Maestro di Badia Isola, *Madonna con Bambino*, part., Museo civico e diocesiano d'arte sacra, Colle di Val d'Elsa

Maestro di Badia Isola, *Madonna con Bambino*, Museo civico e diocesiano d'arte sacra, Colle di Val d'Elsa

Cimabue, *Maestà*, basilica di Santa Maria dei Servi, Bologna © 2013. Foto Scala, Firenze/Luciano Romano/ Fondo edifici di culto – Ministero dell'Interno

Cimabue, *Crocifissione*, basilica superiore di San Francesco, Assisi © Franco Cosimo Panini Editore – su licenza Fratelli Alinari

Cimabue, *Maestà di Santa Trinita*, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Giotto, *Maestà di Ognissanti*, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Vitale da Bologna, *San Giorgio e la principessa*, Pinacoteca nazionale, Bologna © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Vitale da Bologna, *Crocifissione*, *1*, particolari, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid © 2013. Museo Thyssen-Bornemisza/Scala, Firenze

Vitale da Bologna, *Crocifissione*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid © 2013. Museo Thyssen-Bornemisza/Scala, Firenze

Jacopino di Francesco, *Polittico con la Presentazione al Tempio e la Pietà*, *1*, particolari, Pinacoteca nazionale, Bologna © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Jacopino di Francesco, *Polittico con la Presentazione al Tempio e la Pietà*, Pinacoteca nazionale, Bologna © Mondadori Portfolio/Luca Carrà – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Tommaso da Modena, *Storie di Sant'Orsola: Congedo di Sant'Orsola dalla famiglia*, particolari, Musei civici, Treviso © De Agostini Picture Library/A. de Gregorio/The Bridgeman Art Library

Tommaso da Modena, *Storie di Sant'Orsola: Congedo di Sant'Orsola dalla famiglia*, *1*, Musei civici, Treviso © De Agostini Picture Library/A. de Gregorio/The Bridgeman Art Library

Giovanni da Milano, *Polittico di Ognissanti*, *1*, *2*, *3*, particolari, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Giusto de' Menabuoi, *Paradiso*, part., battistero di Padova © De Agostini Picture Library/The Bridgeman Art Library

Giusto de' Menabuoi, *Paradiso*, part., battistero di Padova © 2013. Foto Scala, Firenze

Giusto de’ Menabuoi, *Annunciazione*, battistero di Padova © 2013. Foto Scala, Firenze

Guariento di Arpo, *Schiere di angeli*, Musei civici degli Eremitani, Padova © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione dell’Assessorato alla Cultura Comune di Padova

Guariento di Arpo, *Angelo che tiene alla catena un diavolo*, part., Musei civici degli Eremitani, Padova © 2013. Cameraphoto/Scala, Firenze – Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Maestro del Lignum Vitae, *Incoronazione della Vergine*, part., abbazia di Santa Maria in Sylvis, Sesto al Reghena © Mark E. Smith/Scala, Firenze

Maestro del Lignum Vitae, *Lignum vitae*, abbazia di Santa Maria in Sylvis, Sesto al Reghena © Mark E. Smith/Scala, Firenze

Paolo Veneziano, *Madonna con il Bambino*, part., Museo del Louvre, Parigi © Louvre, Parigi/Giraudon/The Bridgeman Art Library

Lorenzo Veneziano, *Madonna con il Bambino*, Museo del Louvre, Parigi © 2013. Foto Scala, Firenze

Lorenzo Veneziano, *Polittico Lion*, *1*, part., Gallerie dell’Accademia, Venezia © Cameraphoto/Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Nicoletto Semitecolo, *Storie di San Sebastiano: Seppellimento di San Sebastiano*, part., Museo del duomo, Padova © 2013. Foto Scala, Firenze

Nicoletto Semitecolo, *Storie di San Sebastiano: Seppellimento di San Sebastiano*, Museo del duomo, Padova © 2013. Foto Scala, Firenze

Altichiero di Zevio, *Crocifissione*, part., basilica di Sant’Antonio, Padova © Mondadori Portfolio

Altichiero di Zevio, *Crocifissione*, basilica di Sant’Antonio, Padova © Mondadori Portfolio

Altichiero di Zevio, *Martirio di San Giorgio*, oratorio di San Giorgio, Padova © 2013. Foto Scala, Firenze

altichiero di Zevio, *Crocifissione*, basilica di Sant'Antonio, Padova © Mondadori Portfolio

Giovanni da Rimini, *San Giovanni a Patmos*, part., chiesa di Sant'Agostino, Rimini © 2013. Foto Scala, Firenze

Giovanni da Rimini, *Crocifisso*, chiesa di San Francesco, Mercatello sul Metauro © Mondadori Portfolio

Pietro da Rimini, *Deposizione dalla croce*, part., Museo del Louvre, Parigi © 2013. Foto Scala, Firenze

Pietro da Rimini, *Ultima cena*, abbazia di Pomposa © 2013. Cameraphoto/Scala, Firenze

Maestro di San Pietro in Sylvis, *Apostoli*, abbazia di San Pietro in Sylvis, Bagnacavallo © Mondadori Portfolio

Maestro di Tolentino, *Strage degli innocenti*, *1*, *2*, particolari, chiesa di San Nicola, Tolentino © 2013. Foto Scala, Firenze

Maestro di Tolentino, *Strage degli innocenti*, chiesa di San Nicola, Tolentino © 2013. Foto Scala, Firenze

Agnolo Gaddi, *Natività*, part., duomo di Prato © Archivio Seat/Archivi Alinari

Agnolo Gaddi, *Natività*, duomo di Prato © 2013. Foto Scala, Firenze

Agnolo Gaddi, *Leggenda della Sacra Cintola*, part., duomo di Prato © 2013. Foto Scala, Firenze

Agnolo Gaddi, *Leggenda della Sacra Cintola*, duomo di Prato © 2013. Foto Scala, Firenze

Lorenzo Monaco, *Adorazione dei Magi*, *1*, *2*, particolari, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Lorenzo Monaco, *Adorazione dei Magi*, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, *1*, *2*, particolari, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Michele di Matteo, *Polittico*, *1*, particolari, Gallerie dell'Accademia, Venezia © 2013. Cameraphoto/Scala, Firenze

Michele di Matteo, *Polittico*, Gallerie dell'Accademia, Venezia © 2013. Cameraphoto/Scala, Firenze

Michelino da Besozzo, *Sposalizio della Vergine*, part., The Metropolitan Museum of Art, New York © 2013. The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

Michelino da Besozzo, *Offiziolo Bodmer*, part., The Morgan Library and Museum, New York © 2013. Foto Pierpont Morgan Library/Art Resource/Scala, Firenze

Michelino da Besozzo, *Sposalizio della Vergine*, The Metropolitan Museum of Art, New York © 2013. The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

Michelino da Besozzo, *Offiziolo Bodmer*, The Morgan Library and Museum, New York © 2013. Foto Pierpont Morgan Library/Art Resource/Scala, Firenze

Giovannino de' Grassi, *Taccuino*, Biblioteca civica Angelo Mai, Bergamo © 2013. Foto Scala, Firenze

Giovannino de' Grassi, *Offiziolo Visconti*, part., Biblioteca nazionale centrale, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze/Mauro Ranzani

Giovannino de' Grassi, *Offiziolo Visconti*, Biblioteca nazionale centrale, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze/Mauro Ranzani

Belbello da Pavia, *San Gerolamo*, part., Bibbia di Niccolò d'Este, Biblioteca apostolica vaticana © Biblioteca apostolica vaticana/The Bridgeman Art

Library

Belbello da Pavia, *Annunzio ai pastori*, Offiziolo Visconti, Biblioteca nazionale centrale, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Maestro di Casa Minerbi, *La Prudenza*, part., Casa Minerbi, Ferrara © De Agostini Picture Library/M. Carrieri/The Bridgeman Art Library

Giotto, *La Prudenza*, part., Cappella degli Scrovegni, Padova © 2013. Foto Scala, Firenze

Maestro di Casa Minerbi, *La Prudenza*, part., Casa Minerbi, Ferrara © De Agostini Picture Library/M. Carrieri/The Bridgeman Art Library

Filippo Brunelleschi, *Sacrificio d'Isacco*, Museo del Bargello, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Filippo Brunelleschi, *Sacrificio d'Isacco*, part., Museo del Bargello, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Apparizione degli angeli ad Abramo e sacrificio di Isacco*, part., battistero di Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Apparizione degli angeli ad Abramo e sacrificio di Isacco*, battistero di Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Andrea Pisano, *Porta sud: La Speranza*, battistero di Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Filippo Brunelleschi, *Sacrificio d'Isacco*, part., Museo del Bargello, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Lorenzo Ghiberti, *Sacrificio d'Isacco*, part., Museo del Bargello, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Storie di Giuseppe*, *1*, particolari, battistero di Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Apparizione degli angeli ad Abramo e sacrificio di Isacco*, battistero di Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Autoritratto*, battistero di Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Lorenzo Ghiberti, *Porta nord: Autoritratto*, battistero di Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Storie di Giuseppe*, particolari, battistero di Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso: Incontro di Salomone con la regina di Saba*, part., battistero di Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Jacopo della Quercia, *Fonte Gaia*, part., piazza del Campo, Siena

Jacopo della Quercia, *Monumento funebre a Ilaria del Carretto*, part., duomo di Lucca © 2013. Foto Scala, Firenze

Jacopo della Quercia, *Madonna della Melagrana*, Museo del duomo, Ferrara © 2013. Foto Scala, Firenze

Francesco di Valdambrino, *Angelo annunciante*, *1*, Museo di arte sacra, Asciano © De Agostini Picture Library

Donatello, *Abacuc*, part., Museo dell'Opera del duomo, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Donatello, *Crocifisso*, basilica di Santa Croce, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze/ Fondo edifici di culto – Ministero dell'Interno

Filippo Brunelleschi, *Crocifisso*, basilica di Santa Maria Novella, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze/ Fondo edifici di culto – Ministero dell'Interno

Luca della Robbia, *Cantoria*, part., Museo dell'Opera del duomo, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Donatello, *Cantoria*, part., Museo dell'Opera del duomo, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Donatello, *Annunciazione Cavalcanti*, part., basilica di Santa Croce, Firenze

© 2013. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze

Donatello, *San Giovanni Battista*, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia © 2013. Foto Scala, Firenze

Donatello, *David*, Museo del Bargello, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Grigorij Rasputin *Foto* © Keystone/Getty Images

Caravaggio, *Amore vittorioso*, Gemäldegalerie, Berlino © 2013. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

Taddeo di Bartolo, *Trittico di Montepulciano*, *1*, *2*, part., duomo di Montepulciano © 2013. De Agostini Picture Library/G. Dagli Orti

Taddeo di Bartolo, *Uomini famosi*, *1*, *2*, Palazzo Pubblico, Siena © 2013. Foto Scala, Firenze

Masolino, *Madonna dell'Umiltà*, *1*, Kunsthalle, Brema

Masolino, *Tentazione di Adamo ed Eva*, chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze/ Fondo edifici di culto – Ministero dell'Interno

Masaccio, *Cacciata dal Paradiso*, chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze/ Fondo edifici di culto – Ministero dell'Interno

Masolino, *Il banchetto di Erode*, part., battistero di Castiglione Olona © 2013. Foto Scala, Firenze

Giotto, *Resurrezione di Lazzaro*, Cappella degli Scrovegni, Padova © 2013. Foto Scala, Firenze

Masaccio, *Pagamento del tributo*, part., chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze/Fondo edifici di culto – Ministero dell'Interno

Masaccio, *San Pietro risana gli infermi*, *1*, particolari, chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze © De Agostini Picture Library/A. Dagli Orti

Masaccio, *San Pietro risana gli infermi*, chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze/ Fondo edifici di culto – Ministero dell’Interno

Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano*, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago*, National Gallery, Londra © 2013. Copyright National Gallery, Londra/Scala, Firenze

Paolo Uccello, *Caccia notturna*, *1*, particolari, Ashmolean Museum, Oxford © The Bridgeman Art Library

Paolo Uccello, *Caccia notturna*, Ashmolean Museum, Oxford © The Bridgeman Art Library

Domenico Veneziano, *Adorazione dei Magi*, particolari, Gemäldegalerie, Berlino © 2013. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

Domenico Veneziano, *Adorazione dei Magi*, Gemäldegalerie, Berlino © 2013. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

Domenico Veneziano, *Adorazione dei Magi*, particolari, Gemäldegalerie, Berlino © 2013. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

Domenico Veneziano, *Pala di Santa Lucia de’ Magnoli*, Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Piero della Francesca, *Polittico di Sant’Antonio: Annunciazione*, Galleria nazionale dell’Umbria, Perugia © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Sassetta, *Profeta Eliseo, particolare del Polittico dell’Arte della Lana*,

Pinacoteca nazionale, Siena © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Sassetta, *Ultima cena, particolare del Polittico dell'Arte della Lana*, Pinacoteca nazionale, Siena© 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Edward Hopper, *Finestre di notte*, The Museum of Modern Art, New York © 2013. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze

Sassetta, *Estasi di San Francesco*, Fondazione Berenson, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Maestro dell'Osservanza, *La messa di Sant'Antonio Abate*, Gemäldegalerie, Berlino © 2013. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

Caspar David Friedrich, *Due uomini davanti alla luna*, The Metropolitan Museum of Art, New York © The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

Maestro dell'Osservanza, *Sant'Antonio Abate tentato da una grande quantità di oro*, The Metropolitan Museum of Art, New York © 2013. The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

Giovanni di Paolo, *Salita al calvario*, Philadelphia Museum of Art © 2013. Foto The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala

Giovanni di Paolo, *San Giovanni nel deserto*, The National Gallery, Londra © The National Gallery, Londra/Scala, Florence

Giovanni di Paolo, *San Giovanni nel deserto*, part., The National Gallery, Londra © The National Gallery, Londra/Scala, Florence

Andrea del Castagno, *Sibilla cumana*, part., Galleria degli Uffizi, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Andrea del Castagno, *Ultima cena*, part., cenacolo di Sant'Apollonia, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Andrea del Castagno, *Ultima cena*, cenacolo di Sant'Apollonia, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Salvador Dalí, *Cristo di San Giovanni della Croce*, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow

Andrea del Castagno, *Trinità con San Gerolamo e due santi*, part., basilica della Santissima Annunziata, Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Andrea del Castagno, *Monumento a Niccolò da Tolentino*, part., duomo di Firenze © 2013. Foto Scala, Firenze

Paolo Uccello, *Monumento a Giovanni Acuto*, part., duomo di Firenze © 2013. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze

Donatello, *Statua equestre del Gattamelata*, piazza del Santo, Padova © 2013. Foto Scala, Firenze

Stefano di Zevio, *Adorazione dei Magi*, part., Pinacoteca di Brera, Milano © 2013. White Images/Scala, Firenze

Stefano di Zevio, *Adorazione dei Magi*, Pinacoteca di Brera, Milano © 2013. White Images/Scala, Firenze

Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, part., chiesa di Sant'Anastasia, Verona © 2013. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze

Masolino, *Il banchetto di Erode*, part., battistero di Castiglione Olona © 2013. Foto Scala, Firenze

Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, part., chiesa di Sant'Anastasia, Verona © 2013. Foto Scala, Firenze

Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, chiesa di Sant'Anastasia, Verona

Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, part., chiesa di Sant'Anastasia, Verona © Mondadori Portfolio/Paolo e Federico Manusardi

Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, part., chiesa di Sant'Anastasia, Verona © 2013. Foto Scala, Firenze

Michele Giambono, *San Crisogomo a cavallo*, chiesa di San Trovaso, Venezia

© 2013. Cameraphoto/Scala, Firenze

Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino tra le Sante Caterina e Maddalena*, part., Gallerie dell'Accademia, Venezia © 2013. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali

Michele Giambono, *Madonna con il Bambino*, Museo Correr, Venezia © 2013. Cameraphoto/Scala, Firenze

Michele Giambono, *Madonna con il Bambino*, part., Museo Correr, Venezia © 2013. Cameraphoto/Scala, Firenze

Antonio da Negroponte, *Madonna con il Bambino*, *1*, *2*, particolari, chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia © 2013. Cameraphoto/Scala, Firenze

Antonio da Negroponte, *Madonna con il Bambino*, chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia © 2013. Cameraphoto/Scala, Firenze

Antonio Vivarini, *Polittico di Santa Sabina*, *1*, *2*, particolari, chiesa di San Zaccaria, Venezia © 2013. Cameraphoto/Scala, Firenze

Antonio Vivarini, *Polittico di Santa Sabina*, chiesa di San Zaccaria, Venezia © Mondadori Portfolio/Sergio Anelli

Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, Museo di Castelvecchio, Verona © Verona, Museo di Castelvecchio, Archivio fotografico – foto Matteo Vajenti

Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, *1*, particolari, Museo di Castelvecchio, Verona © Verona, Museo di Castelvecchio, Archivio fotografico – foto Matteo Vajenti

Leon Battista Alberti, *Tempio malatestiano*, Rimini © 2013. Foto Scala, Firenze

# INDICE GENERALE